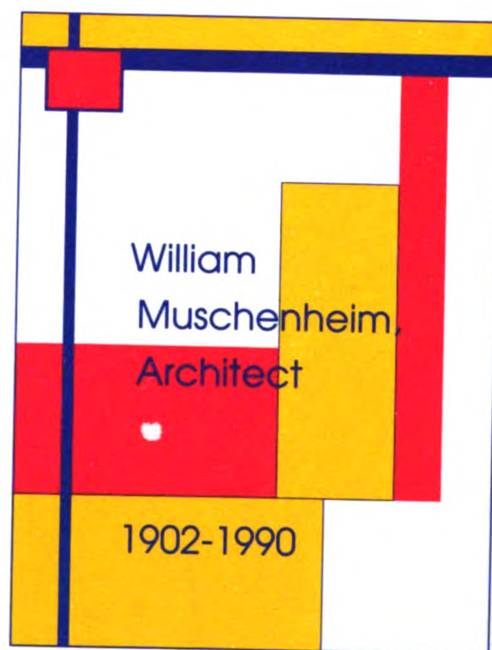
A·E·BRINCKMANN

SCHÖNE GÄRTEN

VILLEN UND SCHLÖSSER AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN



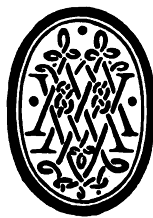

William
Muschenheim,
Architect
1902-1990

A. E. BRINCKMANN

SCHÖNE GÄRTEN, VILLEN UND SCHLÖSSER

A. E. BRINCKMANN

SCHÖNE GÄRTEN
VILLEN UND SCHLÖSSER
AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN



MIT 53 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 113 AUF TAFELN

ALLGEMEINE VERLAGSANSTALT MÜNCHEN

DRUCK DES TEXTES UND DER TAFELN: F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Suscipe flos florem
quia flos deſignat amorem

INHALT

BAUGESINNUNG UND NATURGEFÜHL

Man hat die Gartenkunst mit der Kunst des Stadtbaus verglichen und in Anlage, Grundriß wie Aufbau gegenseitige Beziehungen festgestellt, denn in beiden wirkt sich die architektonische Gesinnung ihrer Zeit aus. Doch bleiben selbst bei Plangleichheit deutliche Richtungsgegensätze zwischen ihnen bestehen, die nicht allein durch das Material bedingt sind, die weit eher das Ziel der angewandten architektonischen Formeln betreffen und so einen Vergleich doch nur in begrenztem Maß zulassen. Mit den tektonischen Elementen des Hausbaus strebt eine bewußt gestaltende Stadtbaukunst zur letzten, ganz großen architektonischen Formung, – in den naturgegebenen Elementen der Gartenkunst bleibt bei aller Zucht der Drang lebendig, sich freizumachen und sich aufzulösen in das stete Werden der Natur, die alle menschliche Form wieder zerstört: das Geformte der Gartenanlage steigt aus dem lebendig Wandelbaren auf und sucht zu ihm zurück. So ist auch mit der Forderung nach Tektonik das Wesen des Gartens nur halb erfaßt. Der strenge Wille der Renaissance, in solcher Tektonik sein wichtigstes Ziel sehend, erscheint rückschrittlich gegenüber der Innigkeit des umhegten mittelalterlichen Gärtleins. Denn in diesem lebten Blütenstrauch, Rosenbusch, Blumenstauden in individueller Freiheit; eine Liebe zu allem Naturgeschaffenen wirkte lebendig in ihm, die das Menschlich-Einmalige der Form mit dem immerwährenden Wandel der Natur verband. So der sonnenwarme, duftdurchwehte Garten, den Boccaccios Decamerone am Beginn des dritten Tages schildert: das eingezogen Idyllische ist hier nur Teil eines umfassenden Naturgefühls.

Erkennt man so im Garten den Mittler zwischen Freiheit der Natur und Tektonik des Hauses, der darum stets abhängig bleibt von Gesinnung und Gefühl seiner Entstehungszeit, so müssen sich für Mittelalter, Renaissance und schließlich für das 17. und 18. Jahrhundert kurze Formulierungen finden lassen, die zunächst ganz allgemein diese zweifachen Beziehungen feststellen. Wie ist die Art des Bauens und wie ist das Verhältnis des Menschen zur umgebenden Natur? Wie paßt sich der Garten an und wie gleicht er Gegensätze aus?

Die große architektonische, wenn auch niemals wahrhaft monumentale Schöpfung der Gotik ist fast stets ein vielfaches Konglomerat. An gotischen Domen läßt sich dieses Nacheinander- und Zueinanderkommen von Chor, Langhaus, Kapellen, Nebenkirchen beobachten, weit deutlicher noch an den profanen Bauwerken, den Burganlagen, die mit verschiedenen Sonderbauten für Ritter, Frauen, Gesinde, mit Wehranlagen und Wirtschaftsräumen ihre soziologische Struktur verdeutlichen, nicht dieser nach außen die vereinheitlichende Ordnung geben. Bei aller innigen optischen Verwandtschaft bleiben die Teile isoliert, für sich abgeschlossen. — Die Natur in ihrem ganzen Ausmaß ist dem frühen Mittelalter wenn auch nicht etwas Feindliches so doch immer etwas Fremdes. In seiner psychozentrischen Einstellung betrachtet der mittelalterliche Mensch zunächst auch die irdisch sinnlichen Werte als Erzeugnisse des Geistes, er gesteht der Natur kein Eigenleben zu. Die Naturbeobachtung kommt nicht über begrenzte Anfänge hinaus und ordnet (wie etwa in den botanischen Arzeneibüchern) einen kleinen Beobachtungsausschnitt nach vorgefaßter Meinung und nach bestimmtem Zweck. In der bildenden Kunst sind jeder Naturnachahmung a priori Grenzen gezogen. Erst im 13. Jahrhundert wandelt sich das Verhältnis zur Natur, zunächst in der Dichtung; Ende des 14. Jahrhunderts dann auch mit vollem Bewußtsein in der Malerei. Man ist nun in sie verliebt mit junger Leidenschaft und Zärtlichkeit.

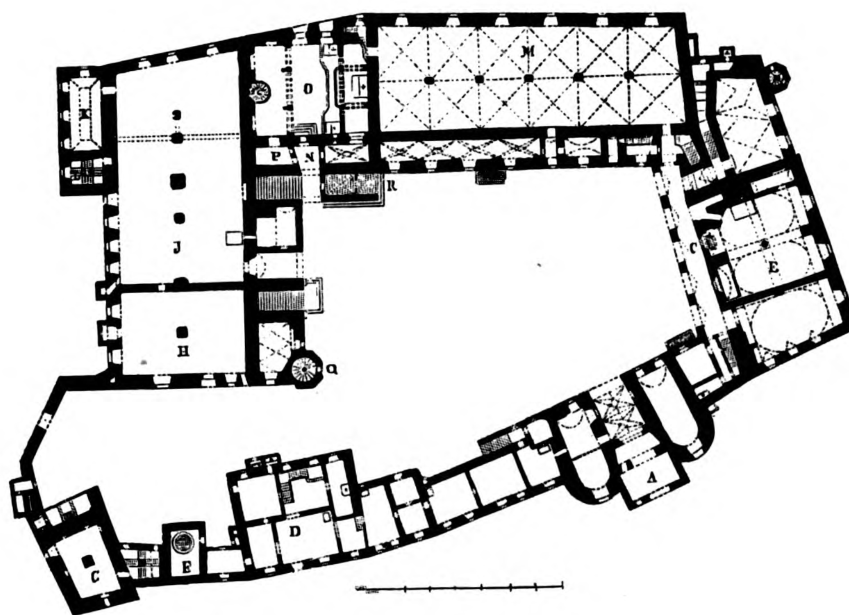
Alles spiegelt sich wieder in der Anlage des mittelalterlichen Gartens. Dieser ordnet sich nicht dem Hause zu, er ist ein besonderes Stück für sich, irgendwo

näher oder entfernter vom Hause angelegt. Er ist erfüllt mit eigenem Leben, das den Besucher sogleich in eine besondere moralische Stimmung versetzt. Denn wie der mittelalterliche Burgkomplex und der Klosterbau ihre traditionellen gesellschaftlich verpflichtenden Räume und Gemächer haben, so ist der Garten die Stätte einer Liebesgeselligkeit, die von sinnierender Innigkeit bis zum erotischen Genuß führt – und diese Bestimmung blieb ihm bis ins 18. Jahrhundert. Seine Maße sind gering, erweiterte Anlagen setzen sich aus gesonderten, auch inhaltlich verschiedenen Teilen zusammen. Er ist stets umhegt und abgeschlossen gegen die Grenzenlosigkeit der Natur, ohne jedoch die heiteren Beziehungen zu allem Naturgeschehen aufzugeben, denn frei wachsen in ihm Blumen und Bäume. Dieser hortus conclusus wird in den Gedichten des Mittelalters, in den Darstellungen der *Miniaturen* und frühen *Kupferstiche* immer wieder vor Augen geführt. In seinem Rosenhag weilt die Madonna, Liebespaare plaudern an seinem Brünnlein. –

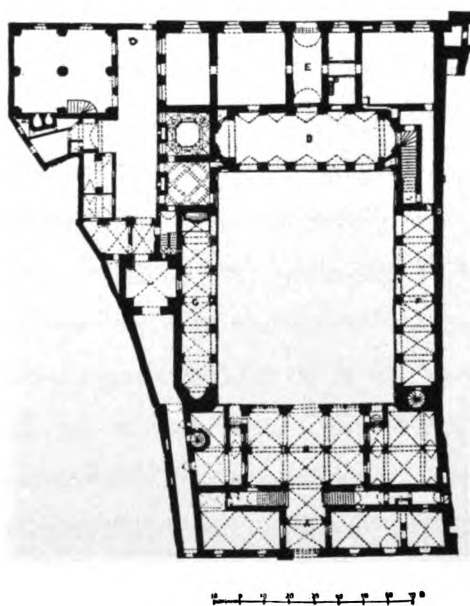
Langsam formt sich das Beieinander der Teile eines Baukonglomerats zur Einheit um, die durch Symmetrie und Harmonie bestimmt wird. Die europäische Bedeutung der italienischen Renaissance liegt praktisch wie theoretisch in der bestrickenden Formulierung dieses Einheitsgedankens, nachdem schon die italienische Gotik darauf hingewiesen hatte, Ansätze dazu auch in der nordischen Spätgotik allenthalben zu beobachten sind. Die ideale Form des Baukörpers wird der geschlossene Block. Die einzelnen Schauseiten dieses Blocks erstreben ein regelmäßiges System von Teilungen und Öffnungen, festgelegt auf eine vertikale, später auch horizontale Mittelachse. Der Hof mit regelmäßigem Grundriß erscheint als Raumkern des Blocks, meist quadratisch, doch auch kreisrund wie im Palast Karls V. neben der Alhambra bei Granada. Gleich einer Perlenkette legen sich die einzelnen Wohnräume um dieses Raumzentrum und lassen ihre mittelalterlich-individuelle Bestimmung in einem allgemein repräsentativen Eindruck aufgehen. Als Ganzes wird dieser Baukörper »situiert«, das heißt, er tritt zu Straße und Platz in ein bestimmtes Verhältnis und korrigiert nötigenfalls sein Baugrundstück. Wird nun ein Bauwerk im Freien vor

den Mauern einer Stadt errichtet, so schmiegt es sich nicht mehr dem Gelände an, sondern zwingt, oft unter gewaltigen Kosten für Substruktionen und Futtermauern, die Umgebung unter seinen Willen. — Der Wille zum Ordnen und Beherrschen bestimmt ebenso das Verhältnis des Menschen zur Natur. Jetzt wird der Grund einer Erfahrungskenntnis von allen uns zugänglichen Teilen des Naturgebiets gelegt, die ihr höchstes Ziel in einer Ordnung des Weltganzen sucht und hier deutlich sich von der teleologischen Betrachtungsweise des Mittelalters unterscheidet. Was von scholastischen Anschauungen jetzt noch nachwirkt, erscheint oftmals nur wie Glaube an eine mathematische Gesetzlichkeit. Das geschlossene System lockt. In den kunsttheoretischen Reflexionen tritt es uns deutlich entgegen. Wie zahlreiche einzelne System-Versuche finden sich allein bei Lionardo!

Mathematisch ordnender, systemhaft abschließender Wille bestimmt ebenso die Anlage des Renaissance-Gartens. Sein Gerüst ist ein Feldersystem, übersichtlich für den Besucher des Gartens. Die ornamentale Aufteilung der Felder ist dem Sinn nach gleichwertig, das Muster allein wechselt. Selbst Blumen und Blattpflanzen werden oftmals diesem Systemwillen dienstbar: der Garten der Villa Medici bei Careggi ähnelte einem botanischen Garten. Dies alles ist wichtig. Entscheidend ist aber doch erst, daß dieser Garten in seiner regelmäßigen Gesamtform jetzt als zugehörig zum Bauwerk empfunden wird, daß die Ordnung der stehenden Schauseite der Villa mit ihrem Achsensystem eine Spiegelung in der Ebene oder — als Ansicht besser zu überschauen — in dem sanften Abfall des Gartens findet und daß ein breiter Mittelweg auf das Portal ausgerichtet dieses Feldersystem beherrscht. Selbst einzelne Motive wie die Doppeltreppe der *Villa d'Este* werden im anliegenden Garten wiederholt. Dieser Garten ist abgeschlossen in sich wie jene Einzelordnungen, die in verschiedenen wissenschaftlichen Anläufen Teilgebiete der naturwissenschaftlichen Erkenntnis herausschneiden. Ideen einer metaphysischen Vereinheitlichung, die das Mittelalter als gegeben vorfand, treten hiergegen zurück. Was man davon in philosophischer Denkungsart beibehält, berührt nicht den Kern der



Burg Trausnitz
(Lübke)



Residenz in Landshut
(Lübke)

neuen Problemstellung. Und so erscheinen Villa und Garten herausgenommen aus dem großen Zusammenhang des Menschen mit der Natur. Prononziert gesagt: der Garten ist ein Stück entfremdeter Natur. —

Im 17. und 18. Jahrhundert wird der Baukörper in seiner räumlichen und plastischen Erscheinung differenziert, ohne seine formale Einheit zu verlieren. Man hat in fragwürdiger historischer Kausalkonstruktion als Grund dafür eine neue und sehr ausgesprochene soziale Rangschichtung, auch eine besonders durchgebildete gesellschaftliche Form angeführt, die beide unterschiedliche Behandlung der einzelnen Räume verlangen. Richtiger dürfte es sein, als letzten Grund der verschiedenen soziologischen und künstlerischen Äußerungen ein neues rhythmisches Gesamtlebensgefühl anzunehmen, das sich ebenso in religiösen Spannungen und Schwingungen wie in Gliederungsbestrebungen politischer, militärischer und wirtschaftlicher Macht, ebenso in der musikalischen Komposition wie in den Raumfolgen des Architekten äußert. Die Entwicklung der Baukunst erscheint so nicht als eine Folge gesellschaftlicher Haltung, sondern beide stellen sich als parallele Vorgänge in verschiedenen geistigen Daseinsschichten über gleichem Grunde dar. Nun zum erstenmal seit der Antike werden reiche rhythmische Raumfolgen Grundforderungen des architektonischen Gestaltens, daraufhin werden neue Raumformen, wie die gestreckte Galerie, der Ovalsalon, die repräsentative Treppe entwickelt. Der gesamte Baukörper gibt in Umfassung, Einbindung und Betonung dieser verschiedenen Räume seine Blockform häufig auf und wird trotz strenger Innehaltung seiner Einheit und Symmetrie reicher modelliert. Auch seine Umgebung wird in diese rhythmische Abfolge hineingezogen, mögen Kirche oder Palast in der Stadt sich Vorplätze und Zufahrtstraßen öffnen, mögen Kloster oder Schloß scheinbar schrankenlos ihre landschaftliche Umgebung sich unterwerfen. Gewiß haben Zwistigkeiten mit der alten Residenzstadt manchen Herrscher zu gewaltigen Neuanlagen bestimmt, aber in die »Öde« hinaus zog ihn doch vor allem die Lockung, unbehindert in alle Ferne disponieren zu können. — Dieses rhythmische Gesamtlebensgefühl läßt sich auch

im geistigen Verhältnis zur Natur erkennen. Nicht so deutlich in der Ausbildung der einzelnen Zweige der Naturerkenntnis, wie im Bedürfnis ihrer philosophischen Gliederung und enzyklopädischen Zusammenfassung. Schon Bacon bemühte sich um ein neues Einteilungsprinzip der gesamten Wissenschaften und Giordano Bruno erneute die alte Idee der Stoa, nach der die Welt ein lebendiges Wesen sei und eine Weltseele das Ganze durchdringe. Ausdehnung (in künstlerischer Begriffsbildung: Tiefe) und Bewegung, bei Leibniz die »lebendige Aktivität« (in künstlerischer Begriffsbildung: Rhythmus) sind fundamentale Begriffe der Philosophie des 17. Jahrhunderts. Dem anschaulichen Denken ist es leicht, hieraus einen Schluß auf enorme Steigerung der Größenverhältnisse und auf die Gliederung der neuentstehenden Anlagen zu machen. Dazu tritt wiederum ein metaphysisches Moment, das stärker sich auswirkt als die neuplatonistische Idee in der realistisch erkennenden Renaissance. Hier berühren sich trotz aller Gegensätze der Deutsche Böhme und der jüdische Renegat in Amsterdam. Bei Spinoza wandte sich der endliche Teil dem Ewig-Ganzen zu, gleich wie der Tropfen vom Meer aufgenommen wird; den Mystikern geht das Endliche mit Notwendigkeit aus jenem Ewig-Einen hervor.

Einer solchen Gesinnung muß auch der endlich geformte Garten sich einschmelzen in die umfassende Unendlichkeit der Natur, das Menschenwerk sich auflösen in die Schöpfung Gottes. Es ist wiederum eine keineswegs richtige Kausalkonstruktion, wenn das Ausklingen der großen Parkanlagen des Barocks im zartverschleiernden Dunst der Ferne mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei Mitte des 17. Jahrhunderts erklärt wird. Auch hier ist auf das besondere geistige Lebensgefühl einer Epoche als den letzten Grund aller künstlerischen Äußerungen zu verweisen. In gleicher Gesinnung wie die Baukunst seiner Zeit erweitert jetzt der geformte Park die Achsenbeziehung der Renaissance zu einer rhythmischen Folge von Räumen auf der Tiefenachse wie auf den Breitenachsen. Ihre Harmonien und ihre Gegensätze sind die ins fast Unmeßbare vergrößerten Spiegelungen von Raumfolgen des Bauwerks. –

Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts wird das architektonische Denken schwankend. Schon die klassizistische Baukunst ist weniger schöpferische Entwicklung als intellektuelles Programm. Eine allgemeine Geistigkeit bedingt zwar auch die Baugesinnung des 19. Jahrhunderts, doch ist diese Geistigkeit in anschaulichen Formungen unproduktiv, willenlos angewiesen auf Formentlehnungen. Sie begnügt sich mit historisch fertigen Stilformen. So verfällt auch die tektonische Gestalt des Gartens. Naturschwärmerei aber, die in manchen Werken der romantischen Malerei noch sehr liebliche und zarte Blüten treibt, die sich besonders in der romantischen Dichtung äußert, im allegorischen Blumenkult Runges und Tiecks anthropomorphisiert wird, hat im Zeitalter der Naturwissenschaften keine genügende Kraft, um dem Garten seelisches Leben einhauchen zu können. Die Grundkräfte Baugesinnung und Naturgefühl, die dem alten Garten Dasein gaben, schwinden dahin. –

Alle Versuche unserer Zeit, den Garten zu einer künstlerischen Lebensäußerung zu machen, welche Form und Inhalt unverrückbar notwendig bindet, sind fehlgeschlagen. Diesem Bekenntnis wird auch der ehrliche Gartenarchitekt zustimmen. Ich kenne keinen modernen Garten, der in seiner Anlage ganz Ausdruck unserer Zeit ist, der den ästhetisch anspruchsvollen Menschen völlig befriedigen könnte. Nicht erloschen ist die Liebe zum Garten und seinen Blumen, sie ist sogar in einzelnen Menschenherzen stärker als jemals zuvor. Diese Liebe ist menschlich verbindend, grade weil sie wie alles Tiefstmenschliche von einer Sehnsucht getragen wird, deren Ziele nicht erreicht werden können. Zeigt ein Blumengarten bescheiden und heiter in seiner Anlage etwas von dieser Liebe, so ist vielleicht das Schönste erreicht, was heut zu erreichen uns möglich ist.

DER GOTISCHE GARTEN

Der um 900 entstandene ideale *Klosterplan der Bibliothek in Sankt Gallen* beweist, daß zu dieser Zeit die letzten Reste der großartigen antiken Gartenkultur verschwunden sind. Der Klostergarten ist nur ein grünes Fleckchen irgendwo auf einer unbenutzten Fläche des Klosterbezirks. Und wenn der Arzeneikräutergarten mit einigen duftenden Blumen von dem Garten mit Küchenkräutern, dem Wurzgärtlein, unterschieden wird, wenn sich auf dem Plan ein Obstbaumgarten findet, der zugleich als Friedhof der Mönche dient, so entspringt diese Anordnung und Unterscheidung materiellem und nicht künstlerischem Interesse, mögen auch hier schon gewisse Stimmungsmomente mitspielen. Eine einfachere und zweckmäßigere Beetanlage als in gleichmäßig gestreckten Rechtecken hintereinander ist nicht denkbar. Auch läßt sich die mittelalterliche Anlage nicht etwa mit den späteren Parterre-Musterungen des Renaissance-Gartens in Vergleich oder gar Beziehung bringen, denn diese entspringen einer ornamentalen Formlust, der die Einteilung in Rechteckbeete nur eine Grundlage bietet.

Allerdings ist es verführerisch, die primitive Ordnung des frühmittelalterlichen Nutzgartens als Beginn des formierten Gartens anzunehmen. In Wirklichkeit entwächst der Kunstgarten einer ganz anderen, dem Schema des Nutzgartens widerstrebenden Gesinnung. Denn ehe die Liebe zu den Blumen und Büschen diese genügend achtete, um für sich ein selbständiges Reich unter strenger Herrschaft der Architektur zu bilden, ehe man an dem ganzen Reichtum der Natur ein geistig-künstlerisches Interesse gewann, mußten erst Pflanze, Baum und Strauch

aus mittelalterlicher Gebundenheit erlöst werden. Wie schematisch wird in der frühen mittelalterlichen Kunst der Paradiesgarten nur durch das kalligraphische Zeichen »Baum« angedeutet! Sicher hat auch diese Zeit einzelne Blumen in Beziehung zu religiösen Vorstellungen gebracht, wie die Lilie, die Rose, das Veilchen, aber das ist alles noch ganz idealistisch gedacht und ohne jene ersten Regungen einer Naturverwachsenheit, die den Garten über das Nur-Nutzhafte hinausheben.

Diese neue und so wichtige Einstellung auf die Natur entwickelt sich während des späteren Mittelalters auch garnicht im Garten, sondern draußen im Freien. Es ist die Blumenwiese, die blühende Heide, auf welcher der mittelalterliche Mensch zum erstenmal deutlich seine Naturverbundenheit erlebt. So heißt es in den Münchner Carmina burana, einer Sammlung von Vagantenliedern aus dem 13. Jahrhundert:

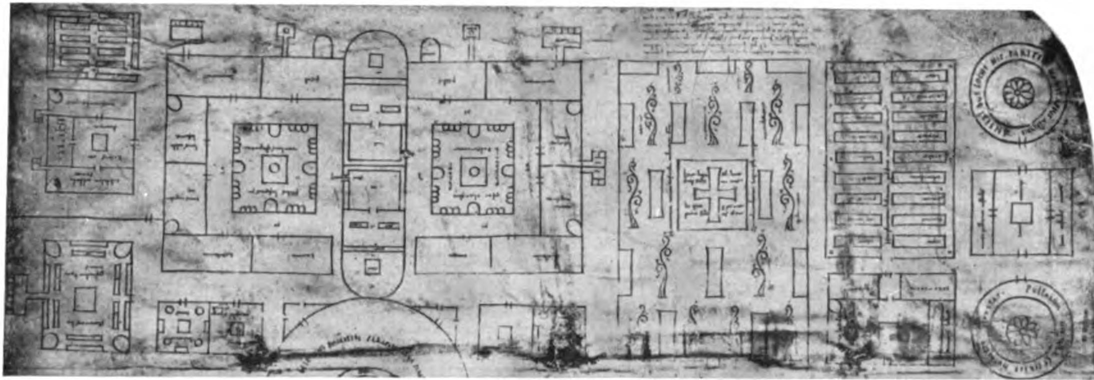
Ich wil truren varen lan,
uf die heide sulwir gan,
vil liebe gespilen min,
da sehwir der blumen schin..

Dem neuerblühenden Frühling gilt während des ganzen späten Mittelalters das Preislied und noch Charles d'Orléans (1391–1465) singt ein jubelndes Rondel:

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie.
Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolie
Gouttes d'argent d'orfévrerie,
Chacun s'habille de nouveau.
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie.

Erst in der Gotik des 13. Jahrhunderts findet ganz ausgesprochen die scherzende Umdeutung der Blume zu einem Liebeszeichen, zum erotischen Symbol statt:

Suscipe flos florem
quia flos designat amorem.
. . . .
Oscula des flori
rubeo flos convenit ori.



Garten des Klosterplans von Sankt Gallen
(um 900)

Die Schlußverse einer Münchner Tristramhandschrift aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit der Darstellung zweier innigverschlungener Ranken lauten:

Ysot un tristran
danoch minne phlagen
dose in der erde lagen
yu vernemet in welher aht
der rosenbusch diu rebe sich vlaht
beidiu in ein ander.

Auf gleicher intimen Verbindung von Natur und Liebesleben beruht auch der erotische Gedanke in dem gutbekannten Gedicht Walthers von der Vogelweide:

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was
dâ muget ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
. . . .
Dô het er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bettestat.
des wirt noch gelachet
inneclîche
kumt iemen an daz selbe pfat.
. . . .

Ebenso verlegt das derbe Vaganten-Gedicht der Carmina burana »Ich was ein chint so wolgetan« die Szene an den Rand der Wiese unter eine Linde und das Wörtchen Blumenpflücken wird vom Mädchen scherzend doppelsinnig gebraucht:

Ia wolde ih an di wisen gan
flores adunare,
do wolde mich ein ungetan
ibi deflorare.

Erst eine spätere Zeit hat Scheu vor dem freien Glück der Natur empfunden, der Liebesgenuß verbirgt sich in Grotten, Gartenhäuschen, wenn nicht im Alkoven. –

Bei allem Reichtum an Heckengängen und Wasseranlagen läßt sich diese Blumenwiese als ursprünglicher Bestandteil noch in den Florentiner Gärten des 14. Jahrhunderts erkennen. Hier mag die schon erwähnte Stelle in Boccaccios Decamerone zur Zeit der großen Pest 1348 angeführt werden: „Sie begaben sich in den schöngepflegten Garten, den solcher Wohlgeruch durchflutete, daß sie sich von Spezereien des Morgenlandes umgeben glaubten. Da waren Gänge, durch Rebendächer und Hecken von weißen und roten Rosen oder Jasmin so geschlossen, daß man in ihnen jederzeit gegen die Sonne geschützt lustwandeln konnte. Mitten im Garten war eine Blumenwiese, umschlossen von Orangen- und Zitronenbäumchen, übersät mit Blüten und Früchten, die das Auge durch den Schatten, den Geruch durch ihren Duft erfreuten. Mitten auf der Wiese stand ein weißer Marmorbrunnen, dessen Strahl aus einer Skulptur hoch emporschoß. Das überlaufende Wasser floß auf verborgenem Weg zum Wiesenrand und von dort in vielverzweigten Gräben bis zu einer Stelle, von der aus es als Bächlein in die Ebene rann."

In dem Brunnen mit murmelndem Wasser hat die Gotik das früheste zentralisierende Motiv entdeckt. Erst mit diesem Schwerpunkt, der selbst abgewandelt in seinen Wirkungsmöglichkeiten nie mehr aus dem Garten weichen sollte, beginnt der Garten sich zu formieren. Gewiß darf man auf den alten Brunnen im Klosterhof als erste Erscheinung verweisen, aber zunächst mußte eine Umwandlung über das

Naturgegebene stattfinden. Wie zwischen den abgemessenen Beeten des Klostergartens und der Parterreanlage des Renaissance-Gartens sich die Blumenwiese des späten Mittelalters ausbreitet, so ersetzt der plaudernde Bach den ernsten Brunnen im Klosterhof. Denn dieser ist ein Nutzbrunnen, nicht künstlerisch spielende Freude hat ihn verlangt. Grade in jener Zeit hat er auch zumeist seinen Platz verändert, sich in einem besonderen Brunnenhaus eng dem Kreuzgang angeschlossen. Wenig hatte er zudem von jenem lebendigen Spiel, das den mittelalterlichen Menschen am fließenden Bach entzückte. Erst später wird der Born, der Brunnen, gefaßt und damit ein tektonisches Element in den Garten hineingetragen. Noch der Meister der Liebesgärten, ein niederrheinischer Kupferstecher Mitte des 15. Jahrhunderts, gibt seinen »*Großen Liebesgarten*« als Blumenwiese in der Nähe der Ritterburg; ein Bächlein fließt in vielgebogenem Lauf durch die Wiese, in ihrer Mitte steht ein sechseckiger Tisch mit Trank und Speise. Um ihn herum drei Liebespaare, drei andere haben sich auf der Wiese gelagert, kartenspielend, musizierend und singend, Blumen zum Strauß ordnend. Die Heiterkeit eines Konrad von Fußesbrunn, dem das Rauschen des Bachs wie munter Schellengeläut ist, bildet einen bezeichnenden Gegensatz zur pathetischen Freude des Barocks an der tonalen Wirkung seiner springenden und niederrauschenden Wasser:

Ein brunne durch den Garten ran
luter une reine
kisling und griz steine
lagen so vil in der furh,
daz der brunne da durh
etswa mit noeten dranc
und reht in schelle wîse klanc.

Bescheiden sind neben dem Brunnen die anderen Ausstattungsgegenstücke dieses mittelalterlichen Gartens: die Hecke, zumeist die Rosenhecke an einem Spalier, das sich zur Laube schließt oder zum Gang wölbt, eine Rasenbank, die meist klein ist, aber auch groß werden kann, um einer Reihe von Damen und Kavalieren zu dienen

– so findet man sie von Bäumen überschattet im *Trionfo della morte des Camposanto von Pisa* dargestellt.

Eine starke Wirkung besaß der spätmittelalterliche Blumengarten: er war bunt in Farben gleich gotischen Bildern und Glasfenstern. Die ihn hegten, liebten starke Kontraste und vielfältigen Reichtum. Der Bauerngarten hat diese Gesinnung bis heut bewahrt.



Französischer Garten des 15. Jahrhunderts



Der große Liebesgarten



Pisa / Garten vom Trionfo della morte



Madonna von Schongauer



Madonna von Stefano da Zevio



Französischer Garten des 15. Jahrhunderts

DER RENAISSANCE-GARTEN

Ein Wesenszug des neuen Formempfindens, das in Italien sich entwickelnd allmählich die gesamte westeuropäische Kunst durchdringt, ist die Bewertung der Fläche. Sie ist ein regelmäßig begrenzter, wenn möglich rahmenumgrenzter Abschnitt mit einer ebenso regelmäßigen inneren Aufteilung. Hier spricht sich vielleicht am deutlichsten jenes mathematische Systematisieren aus, mit dem die Renaissance die fließend bewegte Welt der Erscheinungen zu meistern bemüht war. Rahmungen gibt es auch in der Gotik, aber schlank wie Blumenstiele haben sie die Neigung, abwendig von der gerahmten Fläche sich selbständig zu ergehen. Auch Teilungslinien kennt die Gotik, doch wachsen sie organisch frei und suchen aus der Mathematik herauszukommen. Sie schwingen über die Fläche hinweg. Welche Mühe hat man sich gegeben, um konstruktiv bedingte Ordnung des Fenstermaßwerks in flammende Wallung zu bringen! Im Ornamentwerk des Altarbaus, des Sakramenthäuschens scheint die Rahmung gradezu die Flucht vor dem Gerahmten zu ergreifen. Gotisches Blattwerk als Füllung einer oft völlig irrationalen Fläche wirkt wie richtungsloses Gewoge. Ob es sich in der Renaissance um eine Palastfassade, den Schmuck eines Sockels, die Füllung einer Rücklehne, die Komposition eines Bildes handelt – immer wird man die Unerbittlichkeit des Rahmenprofils, die Stärke der Achsenordnung spüren.

Auch der Garten ist Fläche. Regellos verstreuten sich einst die Pflanzen auf ihr. Jetzt hat man das Bedürfnis, diese Fläche genau einzuebnen oder fallendes Gelände in gleichmäßiger Neigung sich senken zu lassen. Die Anlage der Wege,

zunächst von praktischer Gesinnung gefordert, wird künstlerischer Bestandteil der Komposition. Da ist zunächst das einfache Achsenkreuz im Großen, das sich dann in den Feldern wiederholt. Und hier in den Feldern bei einer Wegbreite, die nicht mehr begehbar sondern nur noch Ansicht ist, entwickelt sich jenes ornamental-mathematische Teilungsspiel, das mit niedrigen und ständig geschorenen Buchshecken das Beet schließlich zu einem Ornamentmuster umformt. Die Annäherung an das Architekturornament wird nachdrücklich angekündigt: es gibt in den Architekturbüchern Beetmuster dorischer, jonischer, korinthischer und sogar einer Komposit-Ordnung. Vor dieser strengen Gesinnung müssen die farbigen Blumen des mittelalterlichen Gartens nach und nach flüchten, kurzgehaltener Rasen wird von dunklen Buchshecken eingefaßt. In einem solchen Garten diktieren dem Menschen wenige rechtwinkelige Wege die Richtung, die Natur formt sich ihm in das Unabänderliche des Musters um. Hier bekommt die Willensdisziplin der Renaissance etwas Schauderhaftes — entwicklungsgeschichtlich aber ist sie von größter Bedeutung, denn sie zwang den Garten zur architektonischen Ordnung und verband ihn so dem Bauwerk.

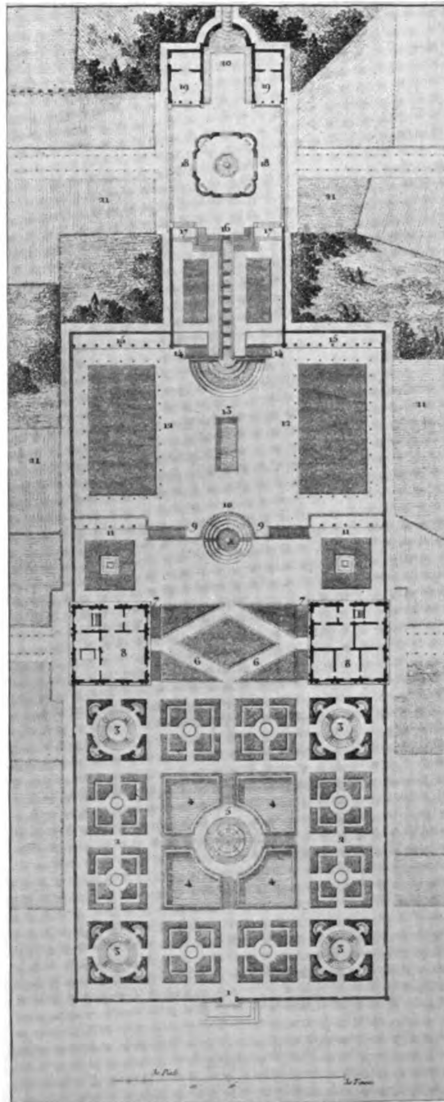
An alten Motiven der Umhegung wie Mauerwerk und Rampe, Hecke und Gitter entwickelt jetzt auch der Garten ein neues Gefühl für Rahmung. Zunächst im Kleinen an den Teilen, den einzelnen Feldern, die isoliert für sich abgegrenzt werden; dann im Großen, wo das Parterre mit allen seinen einzelnen Feldern als Einheit durch ein stärkeres Rahmenmotiv zusammengefaßt wird. Ein solches bietet das Boskett, der baumbewachsene schattige Teil des Gartens, ebenfalls in Felder aufgeteilt, doch in seinen Wegen deutlich an lange Korridorgänge erinnernd. Gegen das Parterre zu ist es hohe dunkle Wand, Ebene und Wand aber sind erste Elemente einer Raumentwicklung. Die Mauern wachsen nicht als Umgrenzung, sondern als Raumabschluß: das Parterre wirkt wie eine Schale. Dieser einfachen und klaren Raumvorstellung folgt auch der Brunnen. Er ist nicht mehr der zierliche gotische Aufbau, sondern senkt sich als Bassin im Schwerpunkt des Parterres ein. Sein stiller Spiegel tritt gleichberechtigt neben den springenden Strahl.

Aufteilungen und erste Raumbildung — mit solcher architektonischen Anordnung nähert sich der Garten dem Hausbau. In diesem sind deutlicher die Gründe und Absichten der neuen Kompositionsart zu erkennen.

Italien geht voran wie in allem, was Raumvorstellung verlangt. Schon der Italiener des 14. Jahrhunderts lebt während der Sommermonate in Landhäusern, als man im Norden noch eingekapselt in Städten oder Burgen wohnte. Zur Zeit Boccaccios muß die Umgegend von Florenz reiche Villenanlagen besessen haben, die weit über die Bedürfnisse der Vigna, des einfachen Landhauses, hinaus einem gesellschaftlich heiteren Leben zu dienen hatten. So heißt es in der Einleitung zum dritten Tag des Decamerone: »Als sie unter Plaudern und Scherzen etwa zweitausend Schritt gegangen waren, sahen sie auf einem kleinen Hügel einen prächtigen Palast liegen. Sie traten in die großen und schöngeschmückten Gemächer ein und waren voll Lobes. Auch der Hof mit seinem kühlen Wasser und der Keller mit seinen guten Weinen erfreute sie höchlichst. Nachdem sie alles bewundert hatten, ließen sie sich auf einem Balkon nieder, der mit Blumen und Laubwerk geschmückt war.« Der Balkon, die Halle oder Loggia sind Bestandteile des Villenbaus geblieben, nicht nur aus praktischen Gründen und zum Genuß der Aussicht. Ein ästhetisches Gefühl spricht hier mit, daß später Serlio definiert: »es sei ein größerer Reiz für das Auge, in das Dunkel der Arkaden einzudringen« — also Einfangen des Blicks, Einladen des Betrachters. Im übrigen aber wird man sich diese Villa des Boccaccio als lockeren Gruppenbau vorzustellen haben, wie er für die wirtschaftlich bedingte Vigna stets beibehalten wurde. Noch Alberti betont in seiner Theorie des Villenbaus, soweit die wenigen Bemerkungen in De re aedificatoria Buch 5 und 9 ‹entstanden zwischen 1455 und 1472› ein Urteil zulassen, mehr den vielfältigen Reichtum als die Einheitlichkeit, er verlangt Räume von abwechslungsvoller Grundrißbildung, vor allem aber Heiterkeit innen und außen. Eine Loggia soll sich gegen den Garten öffnen; reiche Wasserkünste, grünende Lauben sollen durch den Garten verteilt sein. Für die Heckenanlagen sind die Grundrißlinien

des Gebäudes vorbildlich. Noch deutlicher spricht sich gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts Francesco di Giorgio Martini in der Übereinstimmung seiner Gartengrundrisse mit seinen Hausgrundrissen aus.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist Peruzzi der anerkannte Meister des Villenbaus. Die von ihm in Zusammenarbeit mit Raffaello für Agostino Chigi 1509 erbaute Villa Farnesina in Rom ist wenigstens in ihrem Äußeren ein streng symmetrischer Flügelbau mit der von Raffaello und seinen Schülern ausgeschmückten Loggia zwischen den Flügeln. Nach Skizzen Raffaellos aus seinen letzten Lebensjahren ist von Kardinal Giulio Medici, dem späteren Clemens VII., um 1519 die *Villa Madama* vor den nördlichen Toren Roms begonnen, jedoch nicht zu Ende geführt worden. Hier ist die Gartenloggia nicht mehr Teil im Ganzen, sondern eine mächtige symmetrische Raumgruppe mit drei quadratischen gewölbten Räumen und angeschlossenen großen Apsiden in fast voller Breitenausdehnung des Gebäudes. Damit war der Beginn mit einer Vereinheitlichung der einst gesonderten Raumteile gemacht, die von der folgenden Zeit immer entschlossener zunächst unter Verwendung des Zentralraummotivs ausgebildet wurde. Vierundzwanzig Entwürfe Serlios ⟨im 7. Buch seines Werks über die Baukunst, das im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts verfaßt, erst 1575 in Frankfurt als Ganzes erschien⟩ für Villen oder für habitationi fuori della Città vom Kleinsten bis zum ganz Großen sind durchweg regelmäßig-symmetrisch, oft sogar zentral gruppiert, der Aufbau allerdings mit viel Phantasie gelockert und meist dreiteilig. Palladio endlich verlangt prinzipiell Symmetrie des Grundrisses und hat vom Zentralbau der Villa rotonda bis zu seinen breitgelagerten Gutshofbauten mit Wirtschaftsflügeln dies Prinzip fast stets durchgeführt. Zweierlei unterscheidet seine Villen jedoch von der reinen Renaissanceanlage: in der Verbindung seiner Räume waltet ein rhythmisches Gefühl – statt des heiteren Nebeneinander wird ein bestimmendes Hauptmotiv in Raumentwicklung und Aufbau herausgearbeitet. Damit leitet sich ein neuer Zeitabschnitt ein: der Barock. Über Gartenanlagen hat Palladio sich nicht ausgesprochen.



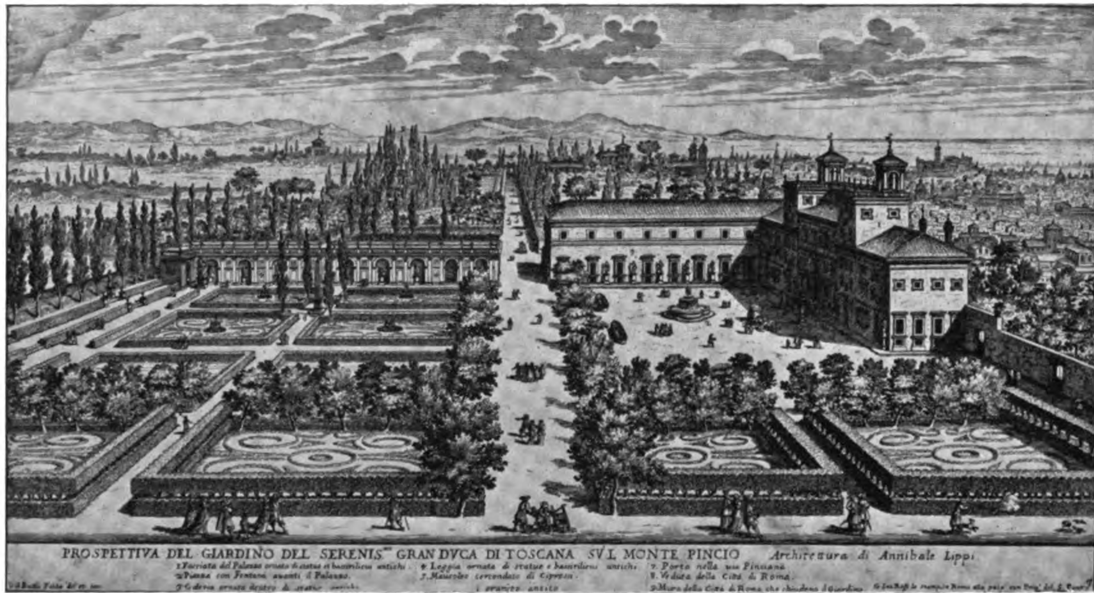
Villa Lante bei Bagnaja
(Percier et Fontaine 1824)

Also zentralisierende Motive und symmetrische Anordnung auf beiden Seiten einer Mittelachse: Haus und Garten sind Schöpfungen des gleichen Gestaltungswillens. Aus dieser architektonischen Korrespondenz ergibt sich ihr Zusammenschluß, wobei einmal der Nachdruck mehr auf die Achsenentwicklung, das andere



Palazzo del Quirinale in Rom
(Falda 1670)

Mal mehr auf zentralisierende Motive gelegt wird, meistens jedoch diese reinen Typen in mannigfacher Mischung auftreten. Raffaellos (?) Zeichnung für die Südgärten der Villa Madama läßt einem breiten ovalen Gartenteil einen kreisrunden und einen quadratischen Gartenteil terrassenartig hintereinander aufsteigend folgen, beide mit zentralisierenden Brunnenbecken. Der Palazzo del Tè bei Mantua von Giulio Romano, dem Schüler Raffaellos, gruppiert seine Räume um einen quadratischen Hofraum, — der Garten auf der einen Seite dieses Palastes, abgetrennt durch einen querrechteckigen Fischweiher, ist ebenfalls quadratisch mit einfachem Achsenkreuz der Wege. Als Abschluß in der Achse errichtete dann Giulio Romano eine große Halbrundmauer, so die beiden Zentralmotive mit Nachdruck auf diese Achse ausrichtend. Der Hauptgartenteil der *Villa Lante* bei Bagnaja in der Nähe von Viterbo ist ebenfalls quadratisch angelegt mit regelmäßiger Felderaufteilung und einer großen quadratischen Brunnenanlage in der Mitte. (Die Gruppe der Bronzejünglinge unter Sixtus V. hinzugefügt.) Das Gelände steigt dann zwischen



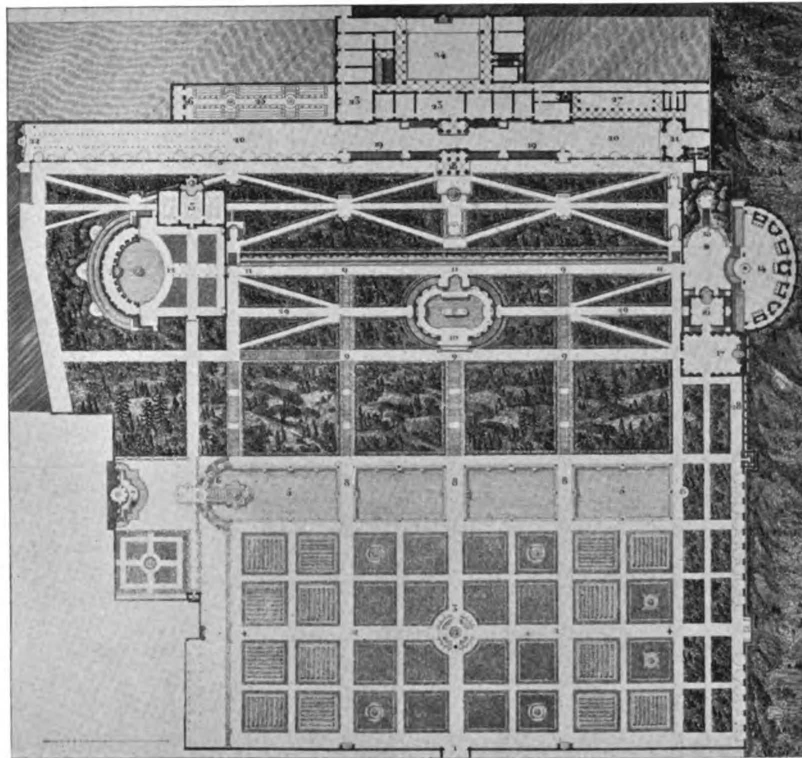
Villa Medici in Rom
‹Falda 1670›

den beiden symmetrischen Casini empor, hier entwickelt sich gegen den Hain eine Achse in barocker Modellierung: die in ihrem ältesten Teil vielleicht noch von Vignola entworfene, seit 1560 unter dem Kardinal Gambara ausgebaute Villenanlage steht auf der Wende von Renaissance zu Barock. Die *Villa di Papa Giulio* vor Porta del Popolo in Rom, von größter Bedeutung im Werden barocker Vorstellungen, greift für den letzten Gartenteil auf das alte Motiv des zentralisierten quadratischen Gartens zurück. Späte und entwicklungsgeschichtlich zurückgebliebene Beispiele aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts sind in Rom die Gärten des *Palazzo del Quirinale* und der *Villa Medici.* Mehrfach sind hier zentralisierende Motive verwandt, der Quirinalgarten gar nur in unzählige quadratische Felder mit Heckenumzäunung oder Baumpflanzung zerlegt. Die Bindung der Gartenanlage von Villa Medici an den Bau ist nur teilweise erreicht. Ein besonderer Reiz liegt hier in der Situation auf hohem, aussichtsreichem Plateau mit dem schönen Blick über Rom, in der Verwendung andrer Architekturmotive innerhalb

des Gartens und zahlreicher antiker Skulpturstücke als Schmuck. Zu Florenz ist der *Giardino di Boboli* des Palazzo Pitti bald nach 1550 begonnen, durch Giovanni da Bologna und seine Schüler mit Becken und Brunnenfiguren ausgestattet, dann Anfang des 17. Jahrhunderts erweitert. Seine einzelnen Teile schwanken zwischen alter und neuer Gesinnung. Schon beginnen mehrfach ansetzende Achsen sich leicht barock zu modellieren, doch werden immer wieder einzelne rechteckige oder runde Gartenteile mit besonderen Zentralmotiven abgeschieden.

Die bedeutendste Gestaltung des Achsenmotivs bietet die Gartenanlage der *Villa d'Este*, mehr Palast als Villa, die der Kardinal Ippolito d'Este seit seiner Übersiedlung nach Tivoli 1549 ausbauen ließ. Ist heut durch den üppigen Wuchs der Vegetation auch der Eindruck ein völlig anderer geworden, verschwinden die einstmals hier deutlich betonten Einzelteile jetzt fast völlig, so hat doch die von der Villa aus stark sich senkende Achse mit Treppen, Rampen und reichsten Wasserspielen, die den ganzen Garten durchzieht, ihre Wirkung bewahrt. Die Bindung an den Baukörper geschieht durch dreifache Wiederholung des dunklen Arkadenmotivs der Palasttreppe im Ablauf der Achse. Am Schluß wieder ein zentralisierendes Motiv: einstmals ein vierflügeliger Bau aus Lattenwerk, heut jenes unvergeßliche Zypressenrund mit seinen Steinbänken und plätschernden kleinen Fontänen.

Über aller Formlust, die sich in der Schaffung des italienischen Renaissancegartens auslebt, über aller gesellschaftlichen Heiterkeit, deren Schauplatz er häufig gewesen sein muß, darf nicht vergessen werden, daß sich schon jetzt eine psychische Bewertung des Gartenlebens andeutet, die leichte Schatten in die spätmittelalterliche Stimmung wirft. Für sie war der Garten lichte beglückende Freiheit und Entfesselung, ihr lachten Blumen und Sonne, die sinnliche Natur mochte sich draußen enthüllen. Wenn eine Traurigkeit aufkam, so war es die über das Schwinden des Sommers, über die Vergänglichkeit der Jahreszeiten. Statt Entfaltung jetzt Einkehr. Fernab vom Getriebe der alltäglichen Welt, gesellschaftlicher Ansprüche



Villa d'Este in Tivoli
(Percier et Fontaine 1824)

wird der Garten ein Ort stiller Besinnung. Der Einfluß antiker Autoren ist unverkennbar. Ariost schreibt seine prächtigen Strophen „in dispregio della Corte" voll Verachtung höfischer Gesellschaft und höfischer Falschheit:

Spesso in poveri alberghi, e in picciol tetti,
Fra le calamitadi, e fra i disagi,
Meglio s'aggiungon d'amicitia i petti,
Che fra ricchezze invidiose, ed agi,
De le piene insidie, e di sospetti,
Corti regali, e splendidi palagi,
Ove la Caritade è in tutto estinta,
Nè si vede amicitia se non finta.

Und Lorenzo de'Medici zieht im Lob der Villa aus der Ablehnung gesellschaftlicher Bedrängnis den naheliegenden Entschluß zur Idylle des ländlichen Weisen:

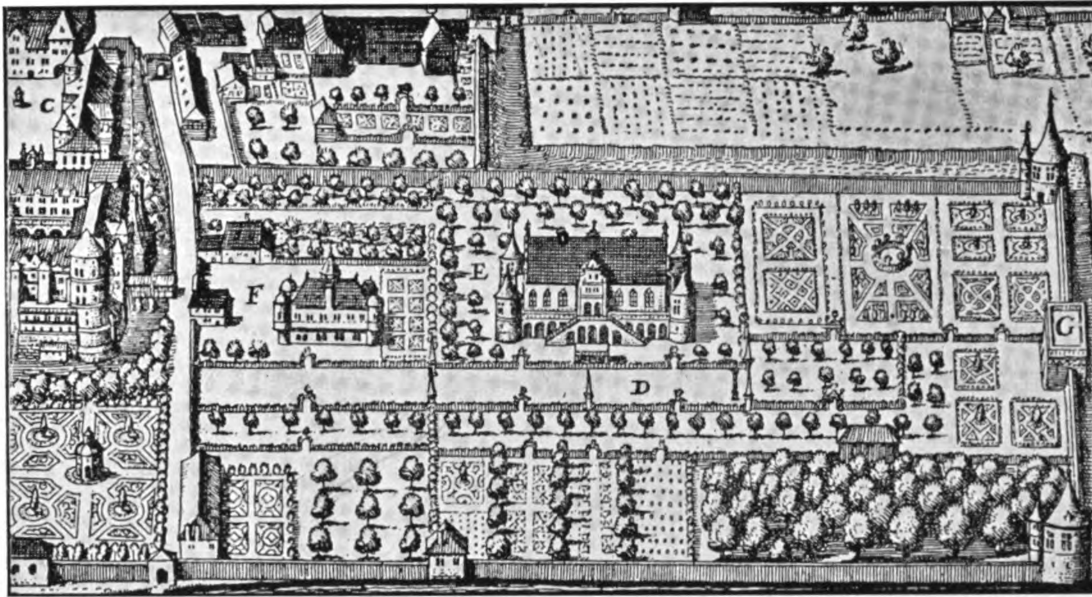
Cerchi chi vuol le pompe, e gl'alti honori
Le Piazze, i Tempi, e gl' Edifici magni,
Le delitie, e 'l tesor, qual' accompagni
Mille duri pensier, mille dolori.
Un verde praticel' pien di bei fiori,
Un ruscello, che l'herba intorno bagni,
Un' angelletto, che d' amor si lagni
Acquieta molto meglio i nostri ardori.

Philosophische Stimmung steigert sich bei poetischen Naturen zur Schwärmerei. Der neapolitanische Dichter Sannazaro schlägt in den Naturschilderungen seiner Arcadia den Ton an, dem man lauschte. Dies Gartenland ist wie geweihter Bezirk, in dem Menschen einfach und glücklich leben. Freier spricht sich Liebessehnsucht aus, freier verschenkt sich holde Gewährung. An verborgene Plätze stiller Bosketts wird man denken, wenn Ariost im „Orlando furioso" Medors und Angelicas Brautlager schildert. In einem Zaubergarten läßt auch Tasso seinen Aminta die Liebe der süßen schlanken Nymphe Silvia finden.

Solche Stimmungen wollen nun nicht mehr weichen. Sie sprechen sich später in zahlreichen Inschriften der Barockvilla aus, dort dann aus dem Gefühlsmäßigen in die gespitzte Sentenz gesteigert. Aus ihnen saugen die feinsten Wurzelfäserchen jeder Gartenromantik ihre Nahrung.

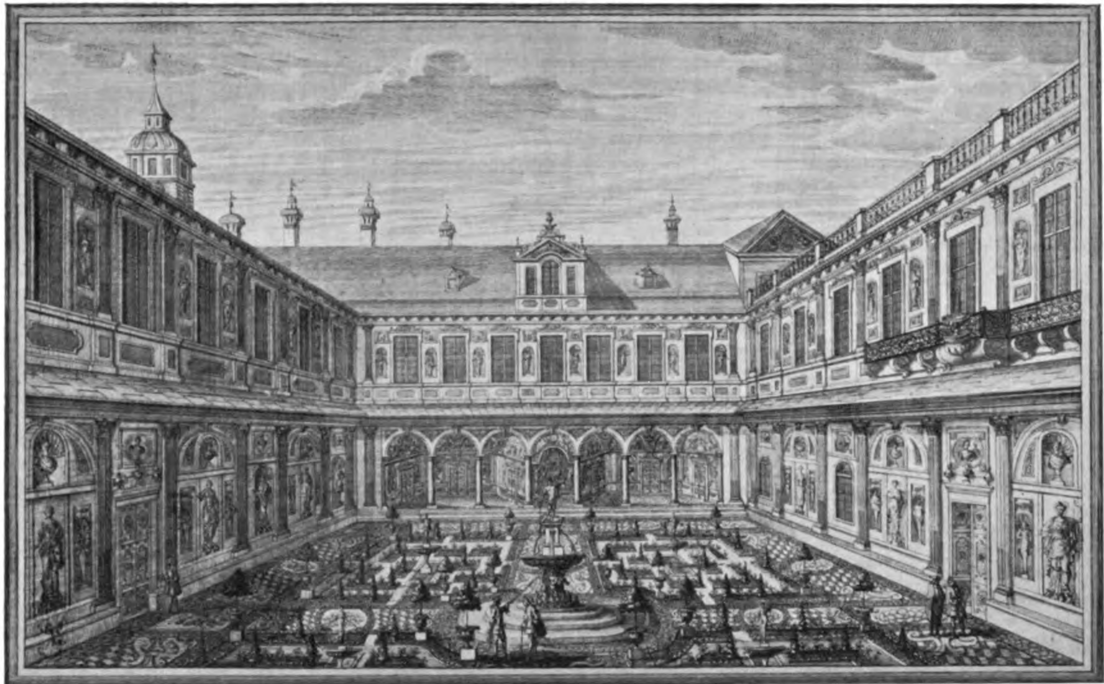
❋

In Italien herrscht der echte Renaissancegarten mit seinen zentralisierten Einzelmotiven und jenen ersten achsialen Bindungen von Haus und Gartenland nur kurze Zeit. Zudem haben kriegerische Ereignisse wie die Belagerung von Florenz 1529 grade in dem Villen- und Gartenland Toscana viel zerstört. Die erhaltenen (später meist veränderten) oder in alten Abbildungen überlieferten Beispiele sind gering an Zahl und schon frühzeitig machen sich andere Symptome geltend, die im Barock sich zu beherrschenden Motiven auswachsen.



Altes Lustschloß bei Stuttgart
(Merian 1643)

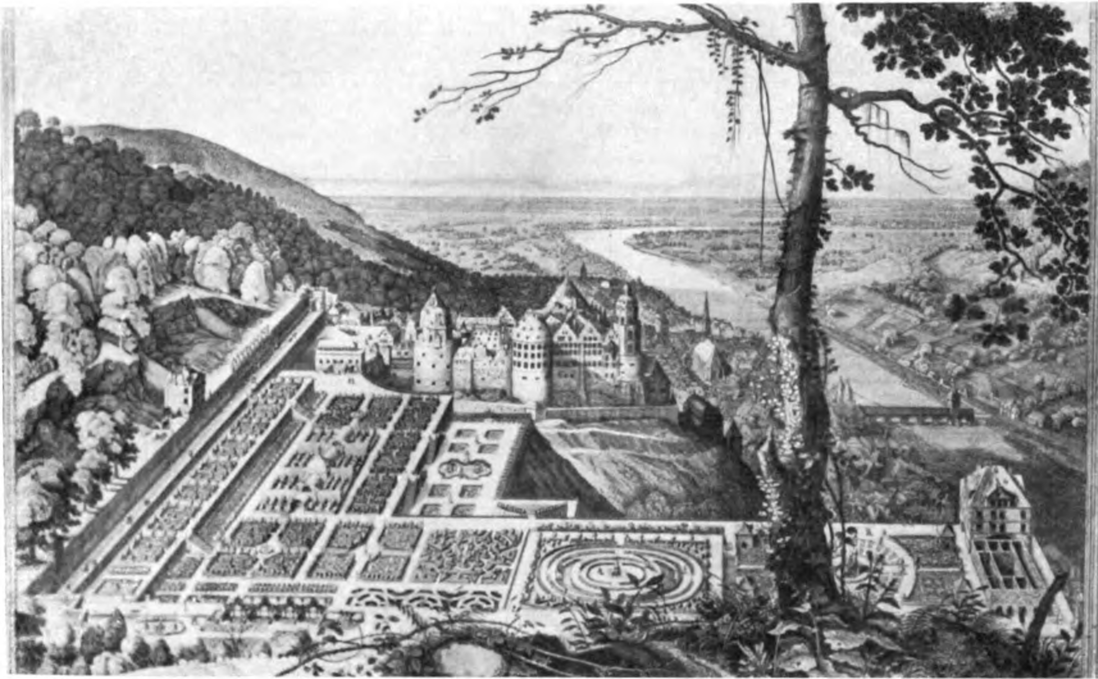
Ganz anders ist das Bild im Norden, vor allem in Deutschland, den Niederlanden. Hier hält sich dieser Typ beinah ohne jeglichen Willen zur Wandlung bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts. So die Gartenstücklein des als Ruine erhaltenen *Lustschlosses in Stuttgart*, der unter Maximilian I. angelegte *Münchener Grottenhof* und Residenzgarten, der in wenigen Jahren bis 1618 von Salomon de Caus aufgeführte *Terrassengarten neben dem Heidelberger Schloß*. Ebensowenig gehen die zahlreichen Vorlagestiche für Gärten über das Renaissance-Schema hinaus. Die *Blätter des Vredeman de Vries* suchen Ideen Serlios zu propagieren, etwas munterer allerdings im Ton und mit vielfältigen Randschnörkeln. In der »Württembergischen Hochzeit« von 1610 schildert Oettinger einen Garten mit lustigen Sommerhäusern, frischen Brunnen und allerlei wunderbarlichen seltsamen und fremden Gewächsen geziert. Noch Furttembach hält Mitte des 17. Jahrhunderts an dieser Art fest. Kommen Gärten auf den zahlreichen Stichen Merians vor, so machen sie den Eindruck eines Musterplans, der irgendwo in das Gelände hineingezeichnet ist.



Grottenhofgarten der Residenz in München
(Matthias Disel um 1720)

In der Stadtbaukunst findet man das gleiche: als in Italien bereits reichere Raumformen entwickelt werden, begnügt man sich in Deutschland mit dem einfachen Rasterschema.

Im gesamten Kunstschaffen scheint auf den ersten Blick eine merkwürdige Beharrlichkeit eingetreten zu sein, neue Anregungen kommen von auswärts oder gar von auswärtigen Künstlern, die einheimischen Kräfte scheinen sich gebannt im Kreise zu drehen. Erst sorgfältige Untersuchung der Einzelformen läßt auch hier eine Richtung erkennen, in der sich zögernd der Schwarm bewegt. Woher diese Einförmigkeit bei aller äußerlichen Vielfältigkeit im Einzelnen, woher das Verschwinden jener Phantasie, die einstmals im eingehegten Gärtlein des Mittelalters die Lieblichkeit und Heiterkeit der Natur empfinden ließ? Immer wieder stellt sich die einfache Antwort ein: weil alle diese Formen der deutschen – und zunächst auch französischen –



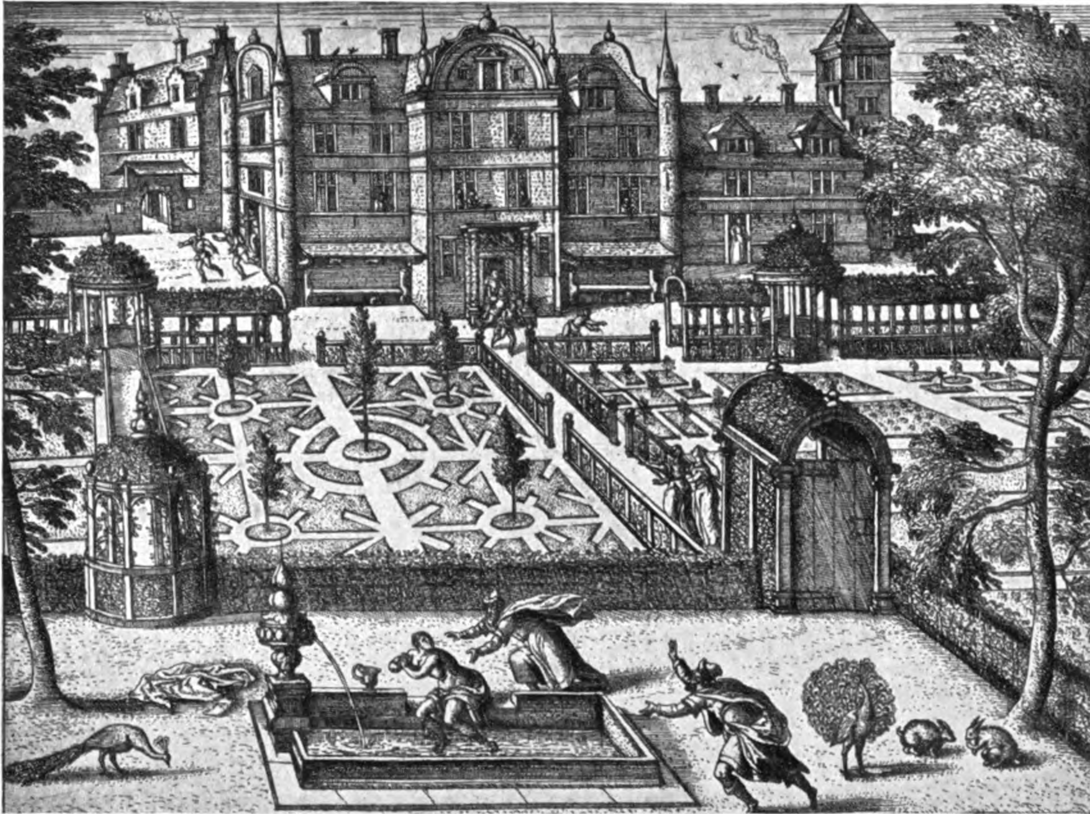
Heidelberger Schloß
(Wenzel Hollar 1620)

Renaissance erlernt und nicht schöpferisch entwickelt waren. Der Garten veranschaulicht, wie das Rasternetz des Lehr- und Lernschemas dem Lebendigen aufgepreßt wird, dies Lebendige sich aber immer wieder hervorringt, das deckende Rasternetz mit seinen Schößlingen und Ranken umflicht. Wille und Empfinden kämpfen auch in jedem deutschen Renaissance-Ornament. Daß man in der Kunst schließlich nur das will und das erlernt, wozu Neigung treibt, soll dabei nicht verkannt werden.

Mit ihren quadratischen und rechteckigen Felderbeeten, Wasserteichen und Rampenanlagen finden diese Gärten nur selten eine Beziehung zum Schloß, neben dem sie entstanden. Nichts kann schlagender die Gegensätze zeigen, als ein Vergleich des Garten der Villa d'Este mit der Heidelberger Anlage, wie sie übersichtlich ein Gemälde von Fouquière (darnach der Stich Hollars) darstellt: in Tivoli die Gelände bezwingende Achse, in Heidelberg ein vielfältiges Daneben,

der natürlichen Situation nachgebend. Die tiefere Bedingtheit der deutschen Anlage ist in dem architektonischen Gesamtempfinden zu suchen, das sich wesentlich vom italienischen unterscheidet. Für die räumliche Vereinheitlichung des Palastbaues in symmetrischer oder zentraler Gruppierung der Wohnräume hat man in Deutschland kaum Interesse und keinesfalls ist sie wie in Italien ein Kernproblem des architektonischen Gestaltens. Ein Hauptbau der norddeutschen Renaissance, das 1558 begonnene Schloß zu Güstrow, schließt zwar einen rechteckigen, nach einer Seite offenen Hof ein, aber die drei Trakte kümmern sich nicht weiter um diesen gemeinsamen Hof, jeder entwickelt für sich seine Risalite, Türme und Hallengänge. Die im Verlauf des 16. Jahrhunderts ausgebaute gotische *Burg Trausnitz* gruppiert verschiedene Baukörper um einen unregelmäßigen Hof. Dagegen scheint der nahe 1536 bis 1543 vollendete Schloßbau, die *Landshuter Residenz*, nicht im Freien sondern in der Stadt ganz nach Art des italienischen Stadtpalastes aufgeführt, eine Ausnahme zu machen: das Vestibül nach oberitalienischer Art führt zum rechteckigen Hof, den gleichmäßige Arkadenhallen seitlich flankieren, eine raumschöne Halle öffnet sich auf der vierten Abschlußseite in seiner vollen Breite. Aber Grundriß und Aufbau sind das Werk von Mantuanern aus der Schule Giulio Romanos, deutlich sichtbar wirkt hier als Vorbild der Palazzo del Tè bei Mantua.

Selbst die nordischen Theoretiker erkennen nicht die Grundprobleme ihrer italienischen Vorgänger. Zwar schließen sich die beiden architektonischen Lehrbücher des Nürnbergers Walther Rivius eng dem Vitruvkommentar Cesarianos von 1521, den Gedanken Albertis an, interessanter aber sind dem Verfasser die Phantastereien der Hypnerotomachia des Polifilo, deren bizarre Gartendetails auch im deutschen Garten wiederkehren. Die 1591 erschienene Architectura Wendel Dietterleins, eine krause Mischung italienisch-gotischer Formvokabeln, erfreute sich größten Beifalls und erlebte schon nach sieben Jahren eine Neuauflage. Reiche und seltsame Einzelheiten in italienischer Formensprache entzücken den deutschen Architekten, die Grundvorstellungen wandeln sich erst ganz allmählich. Als dann endlich in den ersten Jahr-



Schloß und Garten aus den »Hortorum viridariorumque formae«
(Vredeman de Vries 1583)

zehnten des 17. Jahrhunderts Elias Holl in Augsburg mit wenigen grandiosen Werken auch für Deutschland die Gültigkeit der italienischen Raumordnung verkündete, war es zu spät, um in den beginnenden Wirren des Dreißigjährigen Kriegs noch an entsprechende Gartenanlagen zu denken.

Diese Indifferenz gegenüber architektonischen Kompositionsproblemen erklärt, weshalb die Beziehung zwischen Bauwerk und Garten zufällig und ungeordnet blieb. Geschlossene Gartenkompositionen, die über eine primitive Achsenbeziehung hinausgehen, – selbst solche gehört im Norden zu den besonderen Ausnahmen – sind selten und weisen wohl stets auf italienische Anregungen, wenn nicht gar auf italienische Architekten: so der kleine *Terrassengarten des Schlößchens Haimhausen*

Ich war in einem schönen garten,
da der Braunellen ich must warten,
alsbald sie kam und sah mich an,
empfanden wir das herzgespan.
»Ach was empfind ich in dem herzen!«
sprach sie, ich antwort: »laß uns scherzen!
je läng'r je lieber bist du mir,
ja tag und nacht lieb bin ich dir.
laß uns mit maß und ohn maß lieben«
. . . .
auch lieb und süß ist die manstreu
mit zapfenkraut die freud wird neu
. . . .
»Es ist gnug, laß nun ab zu scherzen,
bis wir einander wider herzen,
vergißmein nicht und bleib doch weis
mein augentrost, mein ehrenpreis.«

(Braunelle = prunella vulgaris, Herzgespann = leonurus cardiaca, Je länger je lieber = lonicera caprifolium, Tag und Nacht lieb = hesperis matronalis, Maßlieb = bellis perennis, Mannstreu = omphalodes verna, Zapfenkraut = equisetum, Vergißmeinnicht = myosotis, Augentrost = euphrasia officinalis, Ehrenpreis = veronica).

Auch anderes ist von Italien angeregt, wird aber im Norden übertrieben oder gar komisch verzerrt. So die seltsamen Grotten mit Stein- und Muschelfiguren, Häuschen und Lauben aus Lattenwerk, Vogelkäfige und Wasserspiele mit Nachahmung flötender Vogelstimmen, mechanische Spielwerke, Irrgärten und vor allem die mannigfaltigen Brünnlein mit Wasserscherzen, die den Besucher an unerwarteten Stellen des Gartens belauern. Mochte er sich zum Ausruhen auf eine Bank setzen, mochte er beim Begehen eines Weges auf eine verborgene Platte treten, – Wasserstrahlen von unten und oben durchnäßten ihn gründlich, zum Ergötzen derjenigen, die vorsichtiger waren. Von fataler Wirkung mußten die aus dem Boden kräftig hochspringenden Wasserstrahlen für promenierende Damen sein. Die derberen Formen des nordischen amourösen Lebens kommen auch im Renaissancegarten zum Ausdruck. Allerdings hat selbst eine spätere Zeit solche Amusements beibehalten, sogar die französische Gesellschaft, doch verwies man sie in einen ge-

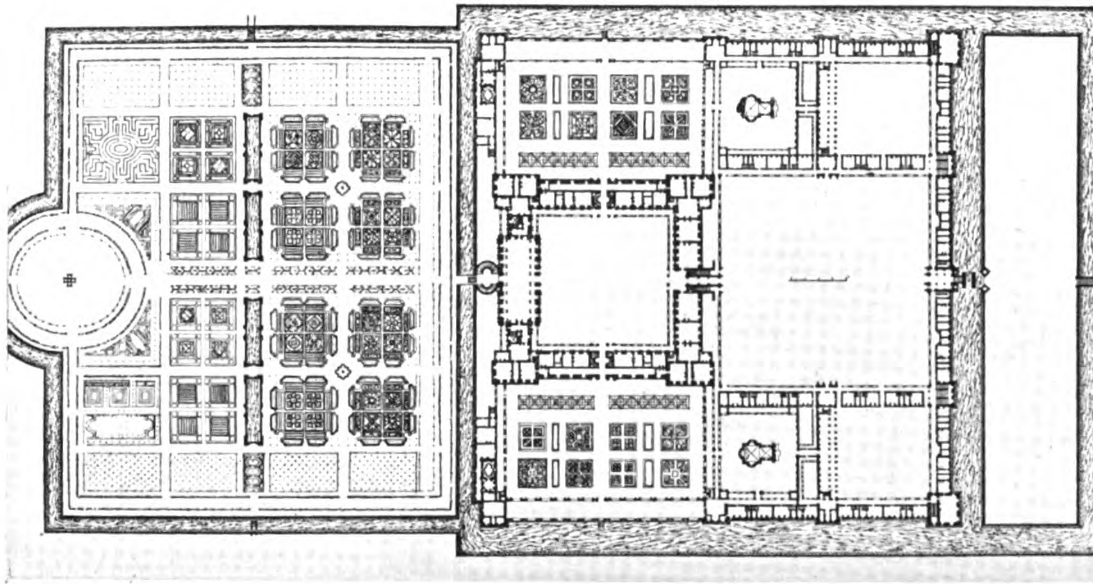
sonderten Teil des Gartens. Scheint die Grundrißbildung des nordischen Gartens zum Schema erstarrt, mangelt ihm völlig die Kraft zu geschlossener Komposition nach italienischer Art: in diesen zahlreichen und oft kleinlichen Spielereien lebt doch etwas von jener intimen gotischen Liebe zur vielfältigen und zierlichen Natur, mag sie jetzt auch manchmal intellektualisiert, verschroben und verdreht erscheinen.

Im Gegensatz zu Deutschland gewinnt Frankreich, zunächst Schülerin der oberitalienischen Renaissance, sehr rasch seine eigene und besondere Haltung. Schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelangt man zur Erkenntnis des architektonischen Raumproblems und versucht sogleich auch in idealer Weise dessen Lösung. Wie in Italien liegt die Vorbereitung bereits in der mittelalterlichen Kunst. Gotische Burganlagen, wie Coucy, Pierrefonds, verraten das Streben nach architektonischer Ordnung, und eine ganze Stadtanlage wie Aigues-Mortes ist mit Mauern, Türmen und Toren auf rechteckigem Grundriß in strenger Symmetrie aufgebaut. So entwickelt sich in der französischen Frührenaissance, dem style François premier, unter Einfluß italienischer Vorbilder nur eine der französischen Kunst latente Eigenschaft, nämlich der Sinn für die gesetzmäßige Ordnung, jetzt unter besonderer Betonung des Räumlichen. Man kann diese Tendenz an den Schloßbauten von Chennonceau, *Azai-le-Rideau* verfolgen. Unter diesen Loire-Schlössern nimmt das königliche *Chambord* die erste Stelle ein. Der Plan ist ein genaues Quadrat, befestigt an den Ecken durch gewaltige Rundtürme mit Wohnzimmern. Vier gleiche rechteckige Säle liegen im Achsenkreuz des Quadrats, sich in den einzelnen Geschossen wiederholend, zusammenführend gegen eine große Rundtreppe, die mit doppeltem Lauf in der Quadratmitte hochsteigt und wie ein Kolben durch die Raumgruppen drängt. Geht dieser ideale Zentralplan auf Lionardo da Vinci zurück, der in Amboise starb? Vielleicht! Jedenfalls hat sich Franz I. — Heinrich II. eiferte ihm darin nach — stets bemüht, große italienische Meister zu berufen und ihnen Arbeit zu geben. Michelangelo selbst war geladen, entschuldigte sich jedoch in einem ehrfürchtigen Schreiben vom 26. April 1546, ein Jahr vorm Tode Franz' I. Die starke Auswirkung derart bedeutender, ganz in

italienischem Geist konzipierter Bauten läßt sich leicht feststellen. Nicht allein in den Schloßanlagen, sondern auch in den fast restlos verschwundenen Gärten, über deren Anlage Stiche unterrichten. Die Blätter Ducerceaus sind für uns von größtem Interesse. So entwickelt sich neben Beispielen einfacher Felderteilung wie *Villandry* frühzeitig jene Korrelation zwischen Bauwerk und Garten, die in Italien selbstverständlich, in Deutschland wenig beachtet war. Doch mehr noch. Auch in Frankreich ist die Feldereinteilung das Grundmotiv der Gartenanlage, das Motiv wird aber nicht wie in Italien zugunsten einer allbeherrschenden Raumwirkung zurückgedrängt, sondern seiner besonderen Tendenz nach flächiger Ausbreitung folgend zum breiten Parterre entwickelt. Damit ist schon im 16. Jahrhundert die Wirkung angestrebt, auf die in größtem Ausmaß, mit klarem Bewußtsein und im entschlossenen Gegensatz zum italienischen Garten Lenôtre seine Parkkompositionen abstimmt. Ungemein wichtig erscheint unter diesem Gesichtspunkt die Anlage von *Schloß Charleval*, erbaut zur Zeit der Hugenottenkriege für Karl IX. wohl von Ducerceau selbst, dem wir den Plan verdanken: Achsensymmetrie, Bodenbewegung, Raumfassung durch Bosketts und Entwicklung gegen die Ebene.

Ebenso steht die französische Gartenpoesie des 16. Jahrhunderts deutlich erkennbar unter italienischem Einfluß. Ganz in der Art des Mediceers preist Philippe Desportes ‹1545–1606› die stille Ruhe an einer kühlen umschatteten Fontäne:

Cette fontaine est froide, et son eau douxcoulante,
A la couleur d'argent, semble parler d'amour:
Un herbage mollet reverdit tout autour,
Et les aunes font ombre à la chaleur brûlante.
Le feuillage obéit à Zéphyr qui l'évente,
Soupirant amoureux en ce plaisant séjour:
Le soleil clair de flamme est au milieu du jour,
Et la terre se fend de l'ardeur violente.
Passant, par le travail du long chemin lassé,
Brûlé de la chaleur, et de la soif pressé,
Arrête en cette place où ton bonheur te mène.
L'agréable repos ton corps délassera,
L'ombrage et le vent frais ton ardeur chassera,
Et ta soif se perdra dans l'eau de la fontaine.

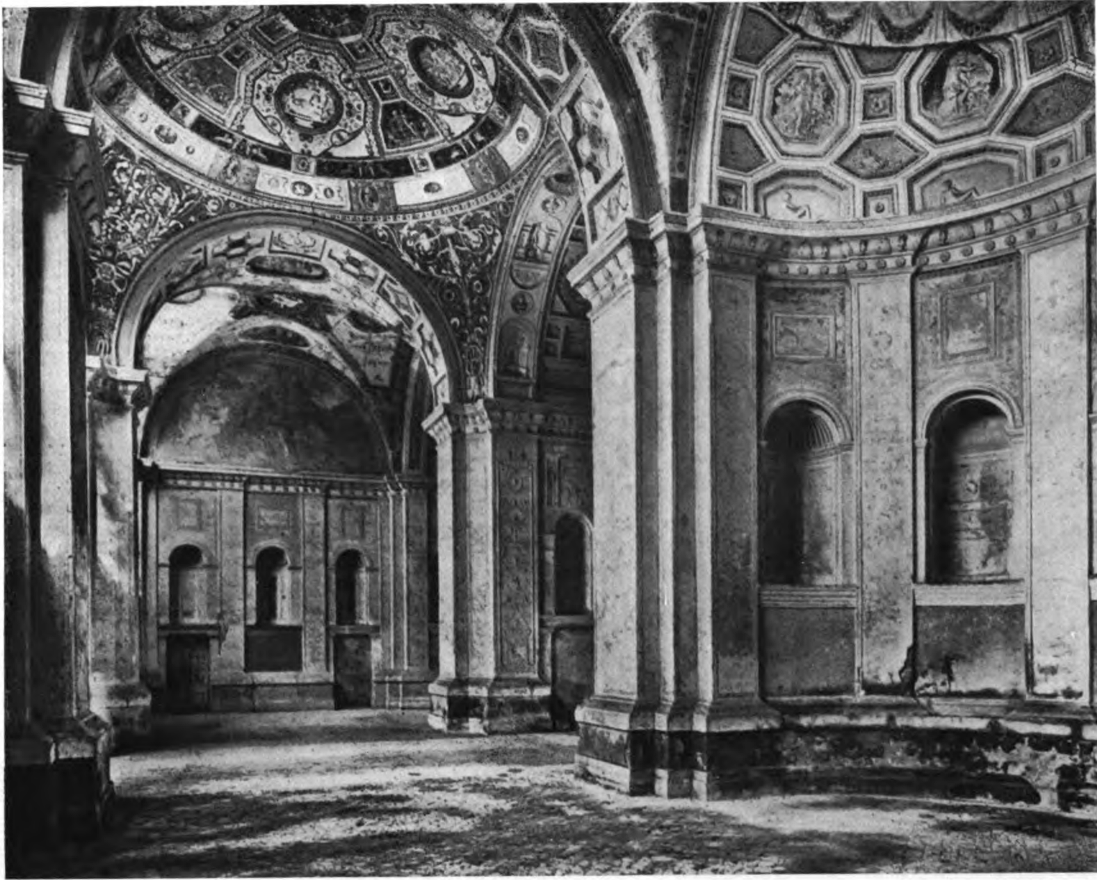


Schloß Charleval
‹Ducerceau 1576›

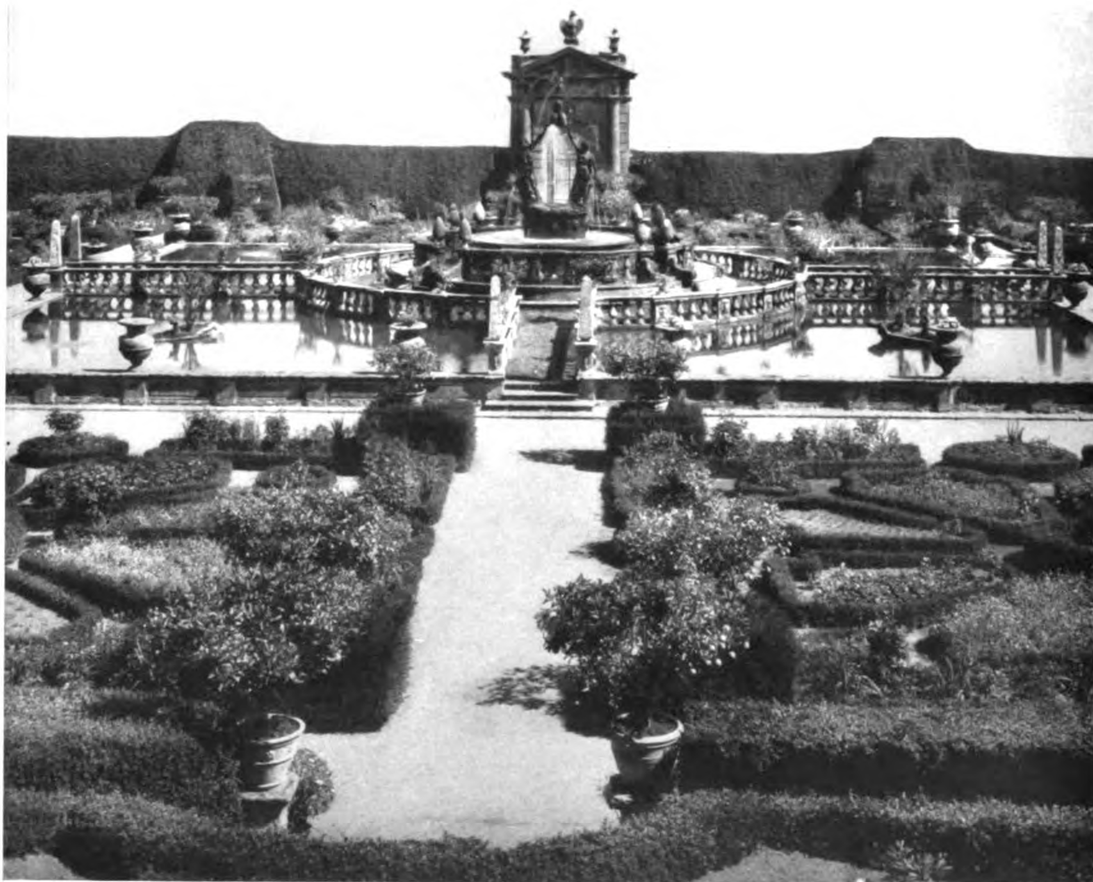
Mit Satyrn und geängstigten Najaden bevölkert Pierre de Ronsard ‹1524–1585› seine Forêt de Gastine. Auch diese Dichtung gehört zu den schönsten Gartenpoesien des 16. Jahrhunderts. Sie möge daher hier ohne Kürzung abgedruckt sein:

Couché sous tes ombrages verts,
    Gastine, je te chante
Autant que les Grecs, par leurs vers,
    La forêt d'Erymanthe:
Car, malin, celer je ne puis
    A la race future
De combien obligé je suis
    A ta belle verdure.
Toi qui, sous l'abri de tes bois,
    Ravi d'esprit m'amuses,
Toi qui fais qu'à toutes les fois
    Me répondent les Muses,
Toi par qui de l'importun soin
    Tout franc je me délivre,

Lors qu'en toi je me perds bien loin,
    Parlant avec un livre,
Tes bocages soient toujours pleins
    D'amoureuses brigades
De satyres et de sylvains,
    La crainte des najades!
En toi habite désormais
    Des Muses le collége,
Et ton bois ne sente jamais
    La flamme sacrilége!



Rom / Villa Madama



Bagnaja / Villa Lante



Bagnaja / Villa Lante



Bagnaja / Villa Lante



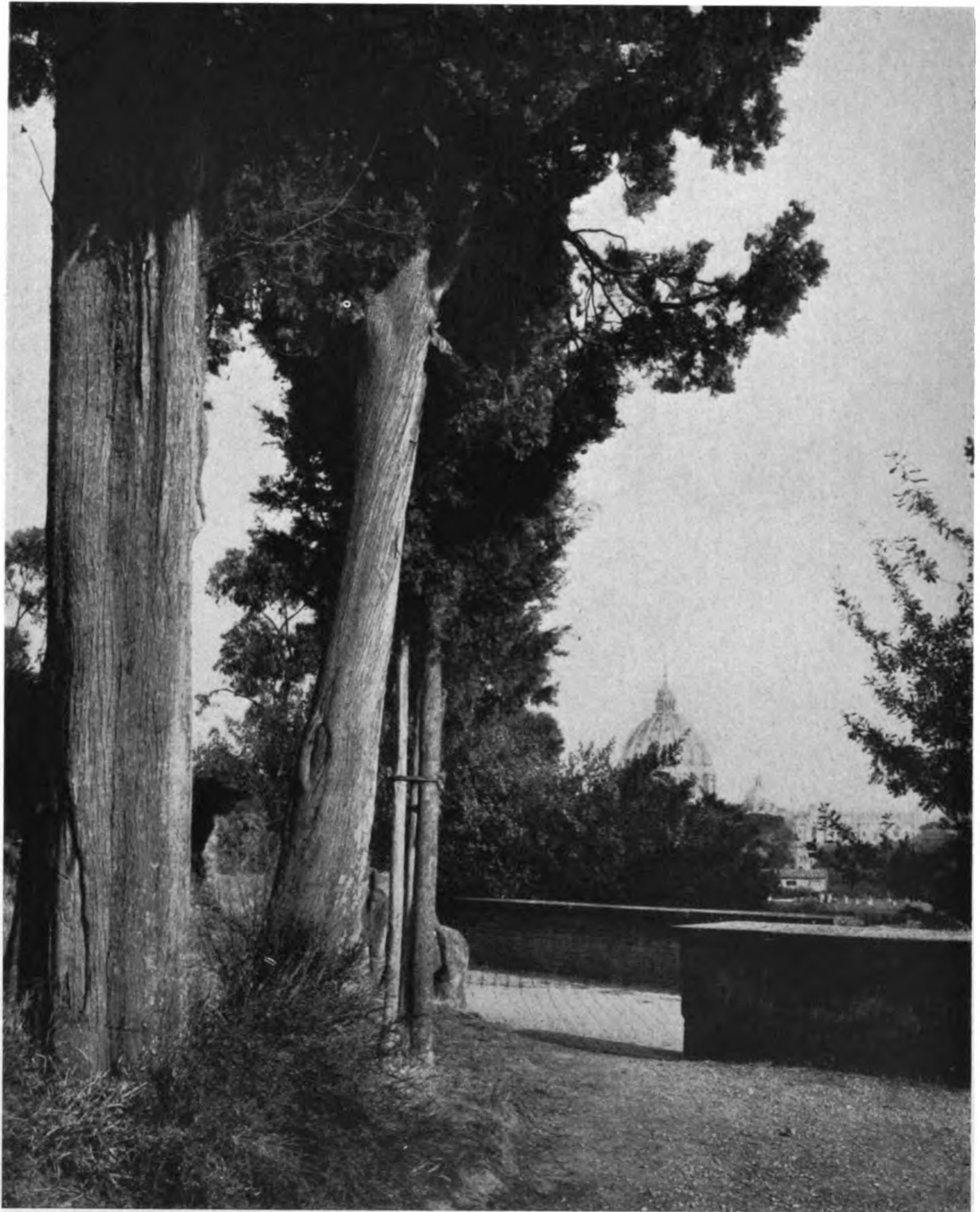
Bagnaja / Villa Lante



Florenz / Villa della Petraja



Castello



Rom / Cypressen



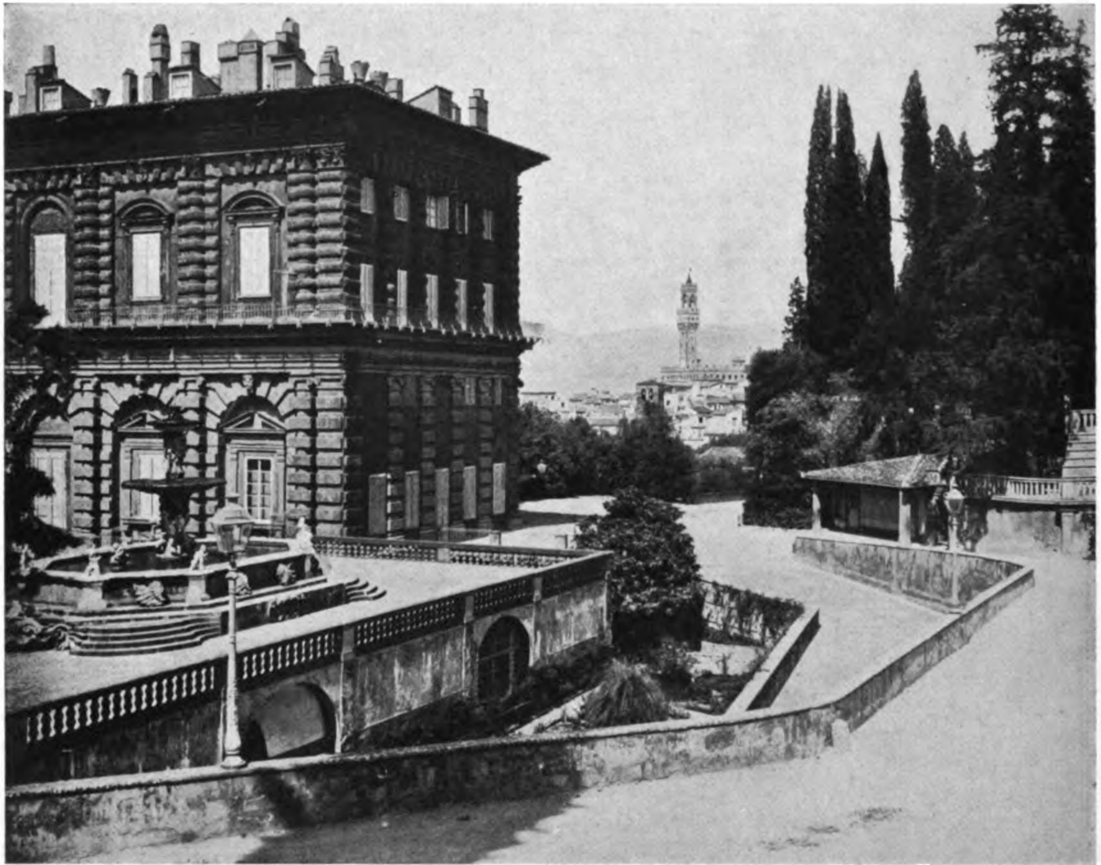
Rom / Villa Medici



Rom / Villa Medici



Rom / Villa Medici



Florenz / Giardino di Boboli



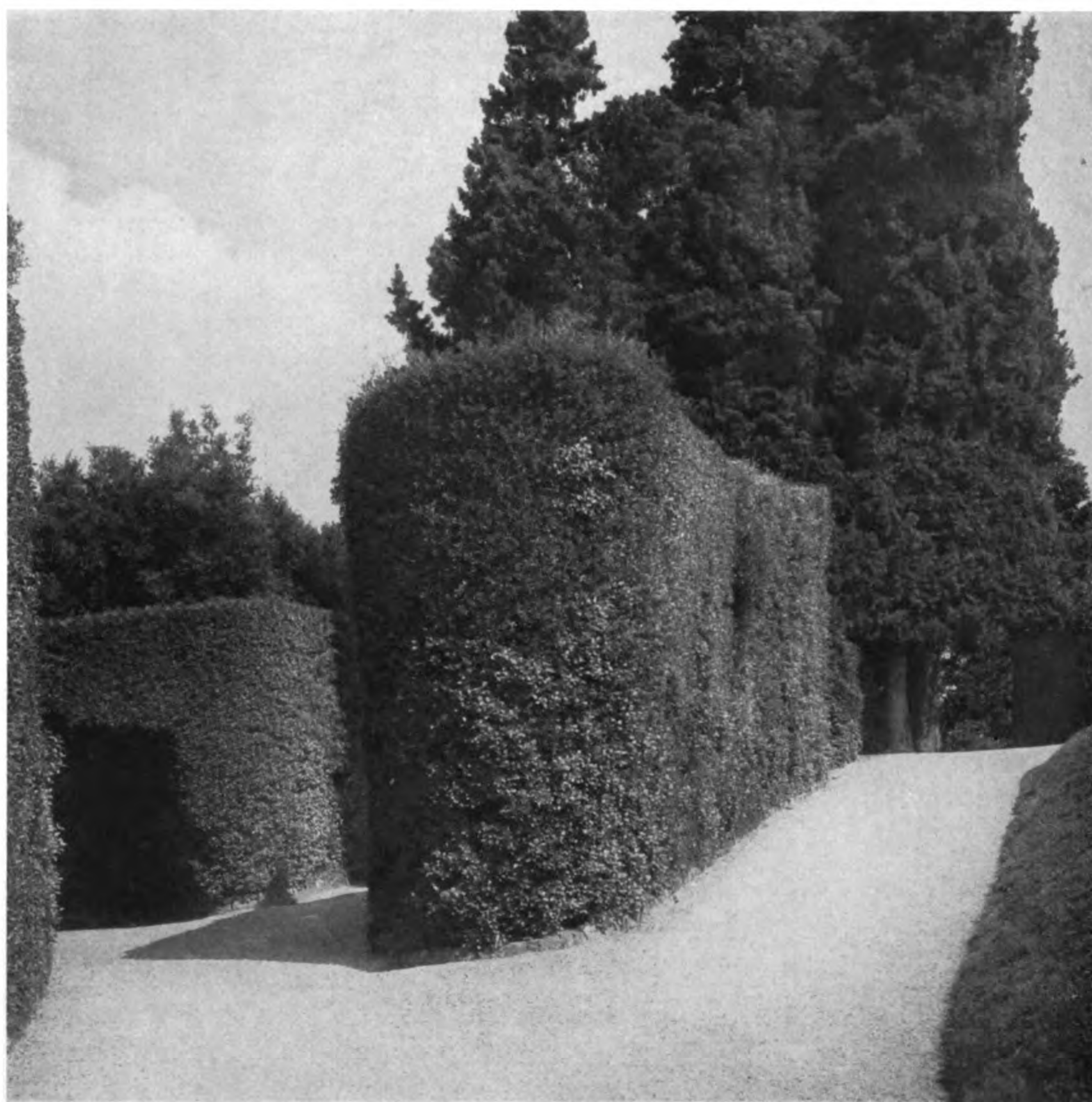
Florenz / Giardino di Boboli



Florenz / Giardino di Boboli



Florenz / Giardino di Boboli



Florenz / Giardino di Boboli



Tivoli / Villa d'Este



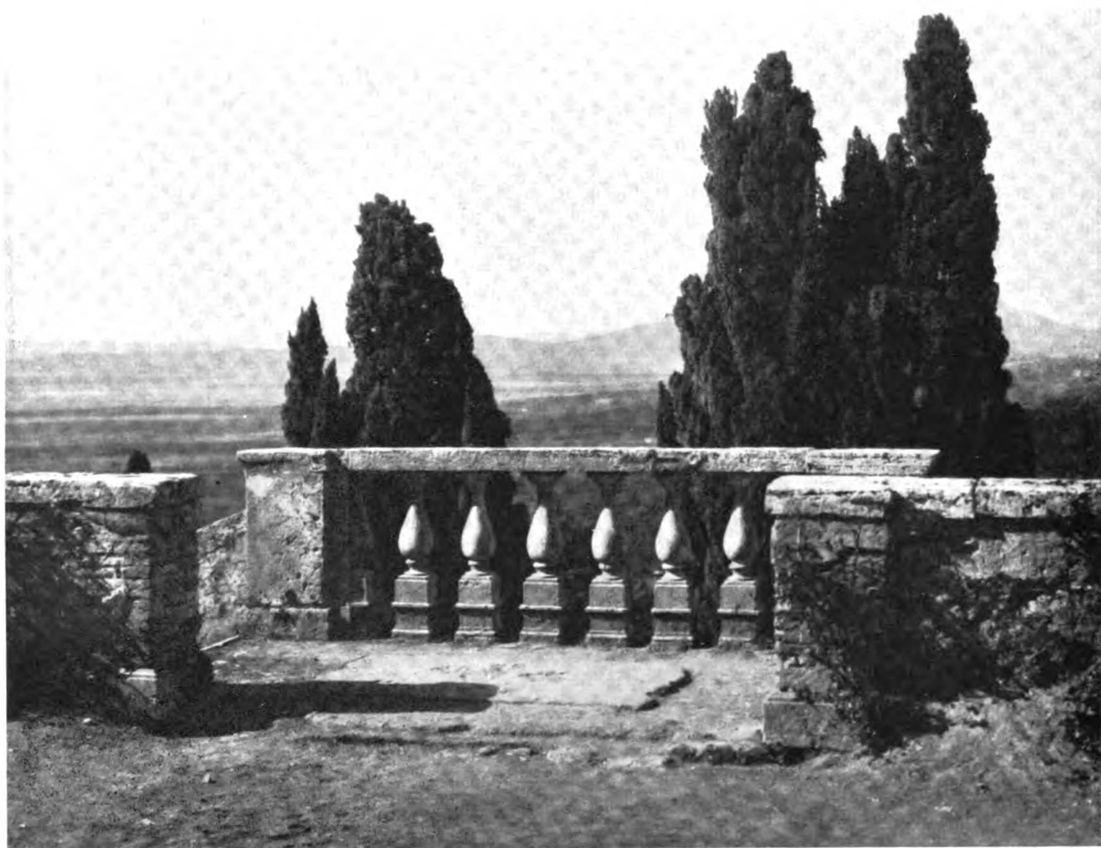
Tivoli / Villa d'Este



Tivoli / Villa d'Este



Tivoli / Villa d'Este



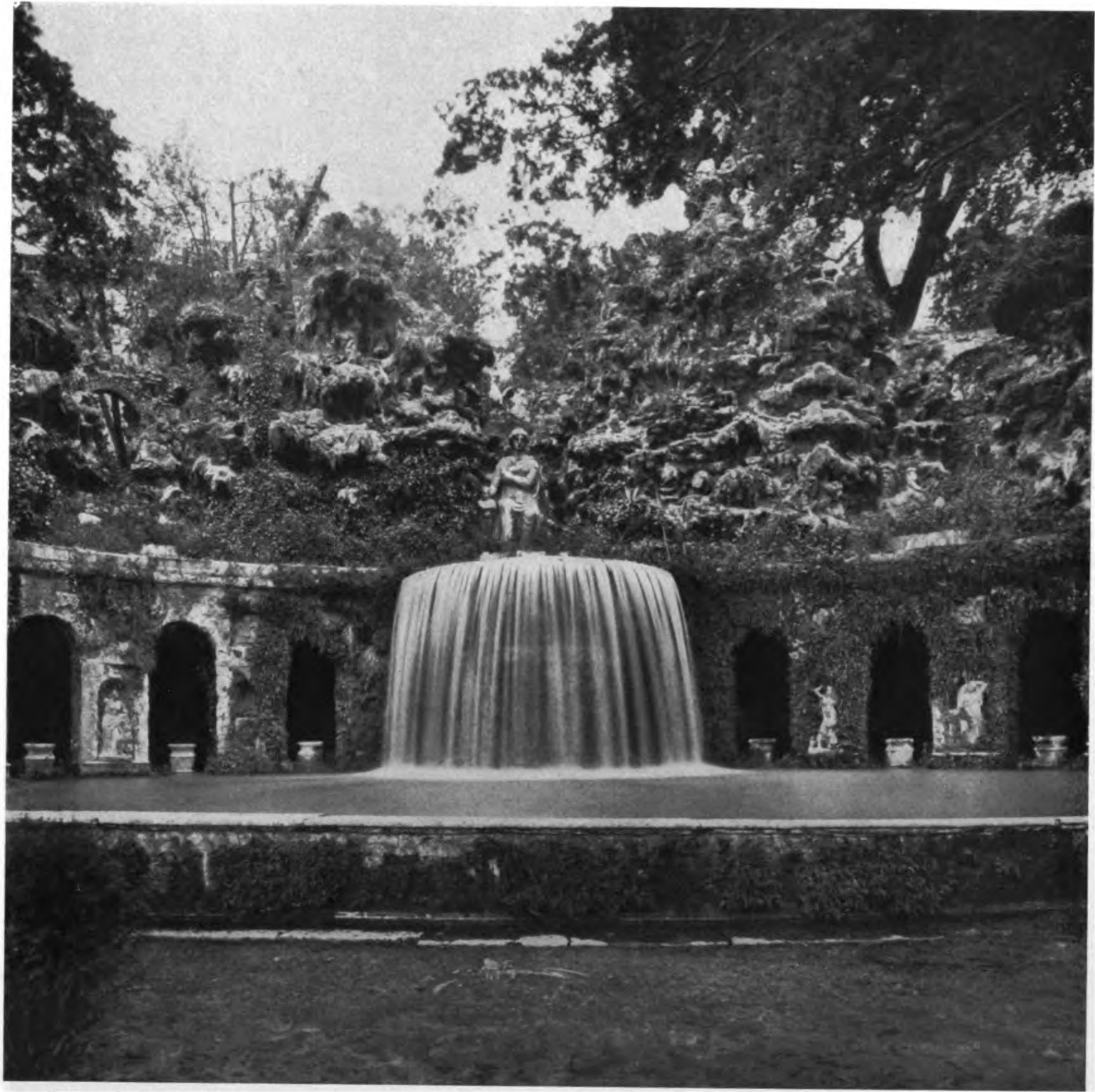
Tivoli / Villa d'Este



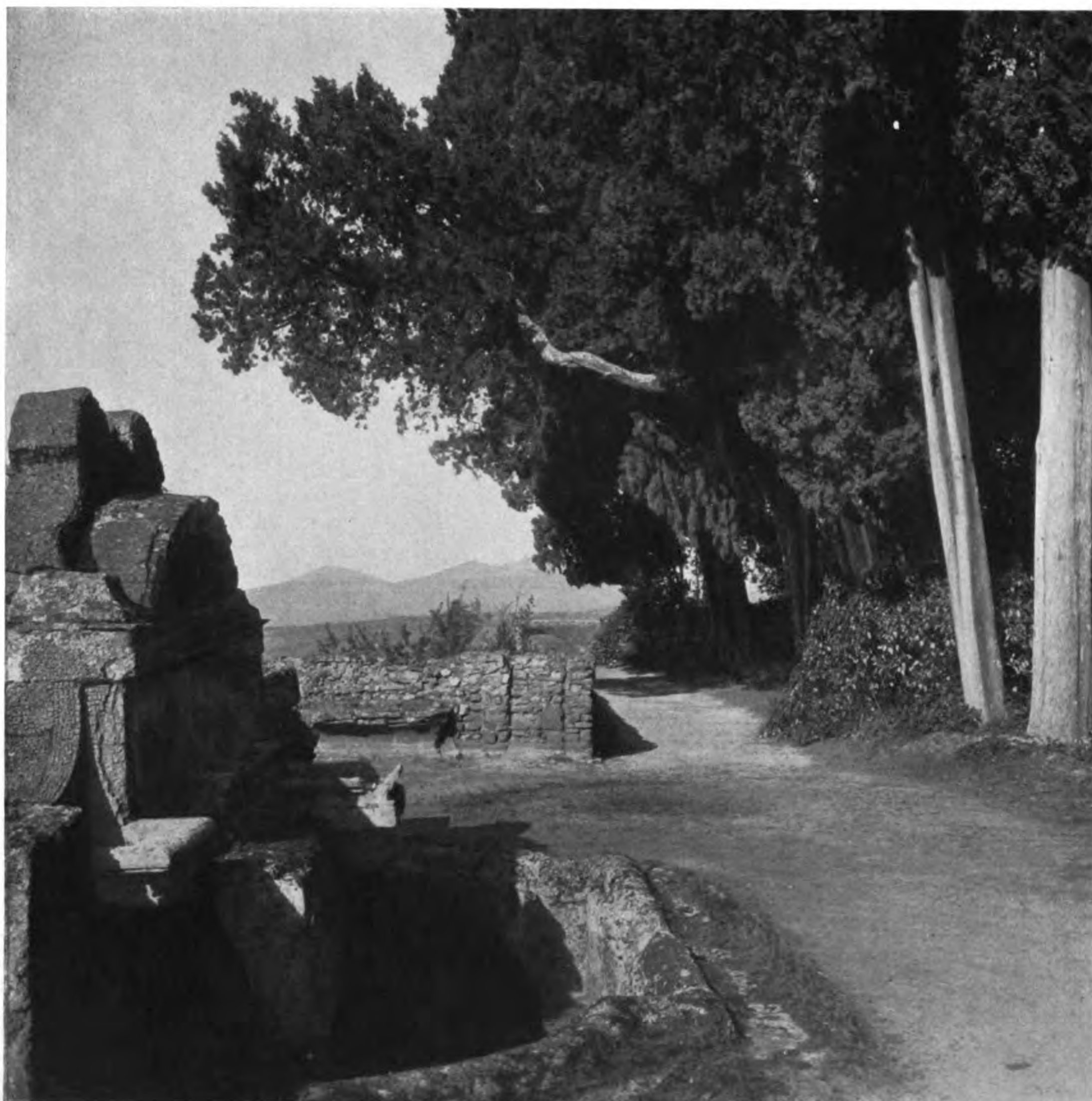
Tivoli / Villa d'Este



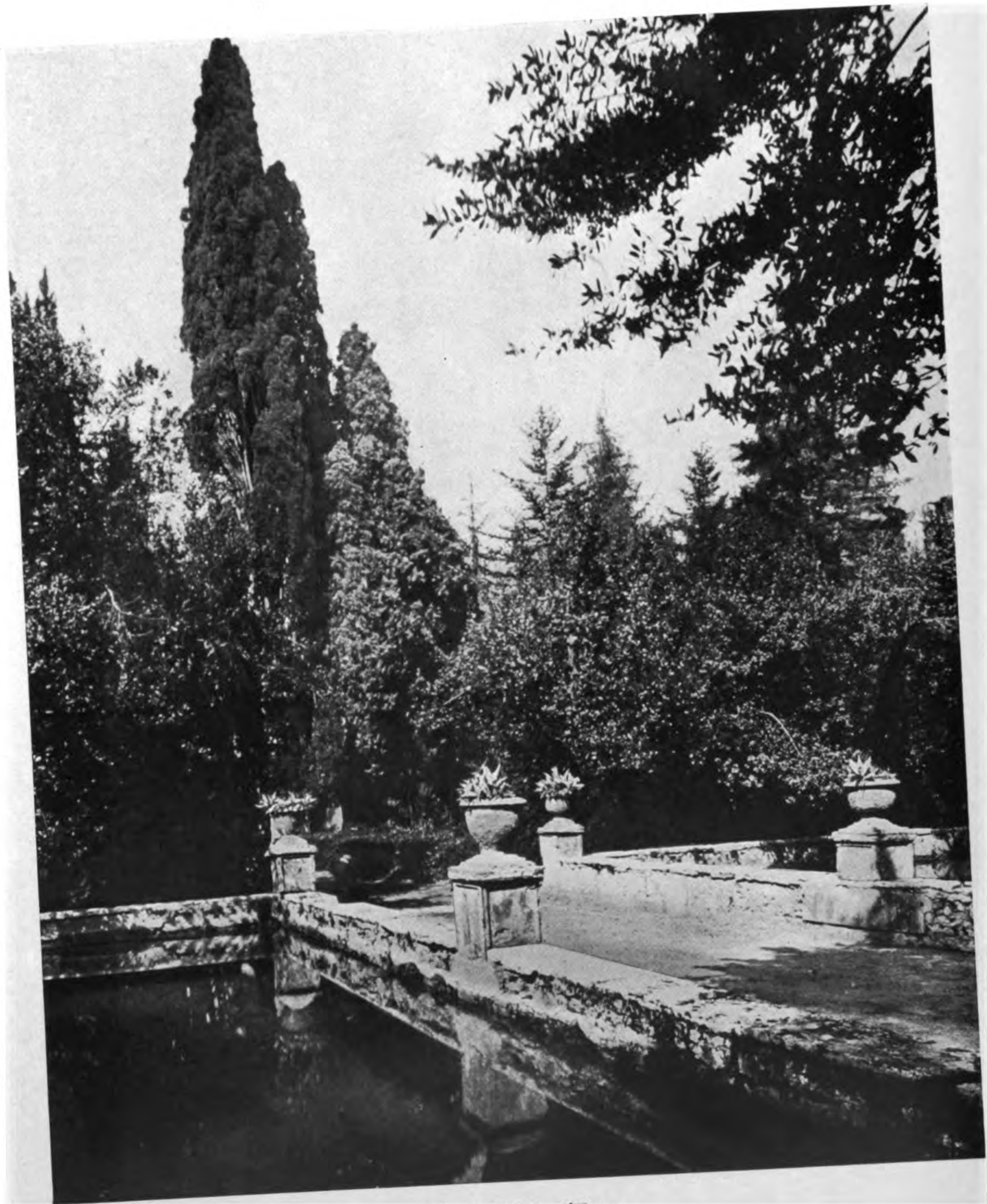
Tivoli / Villa d'Este



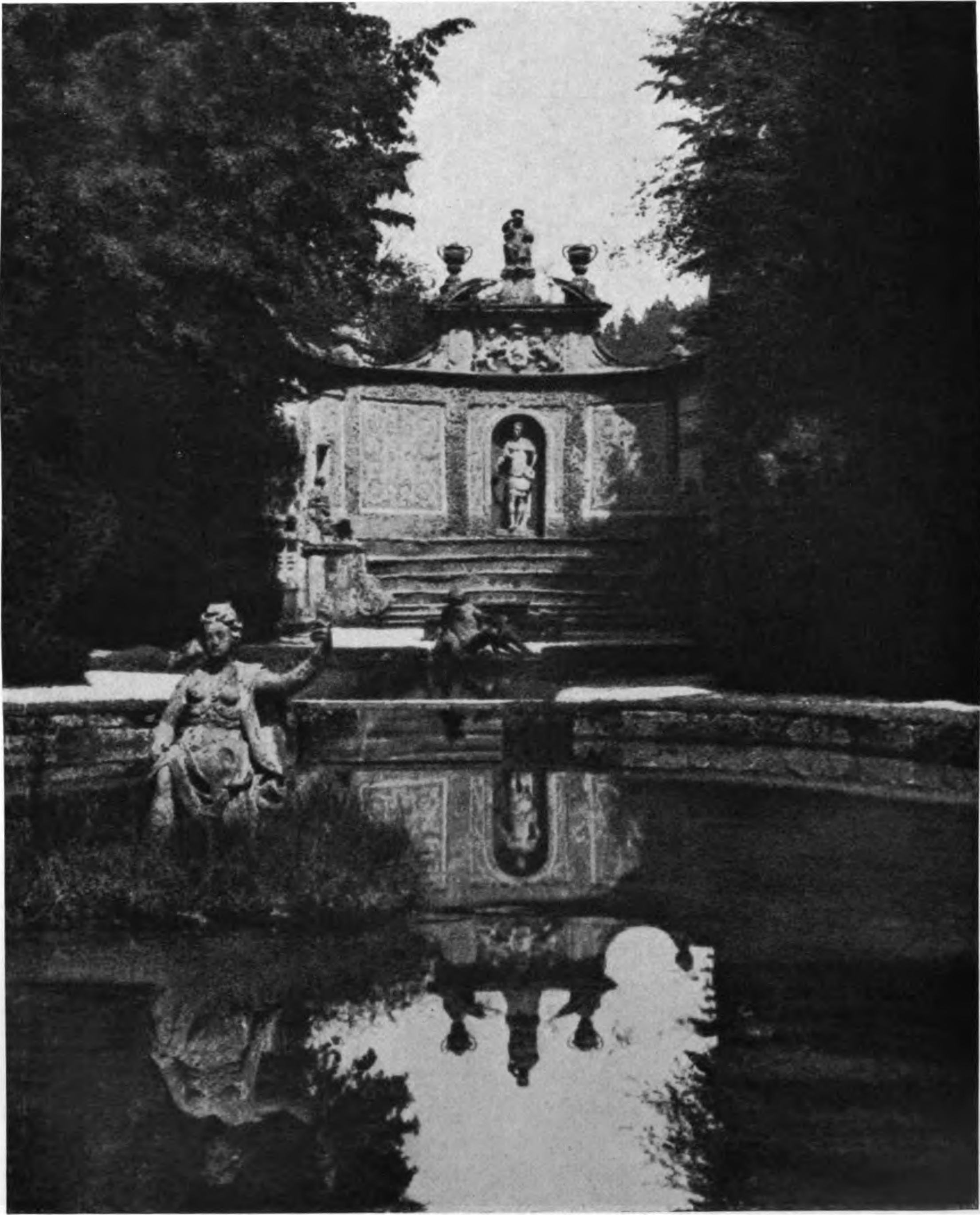
Tivoli / Villa d'Este



Tivoli / Villa d'Este



Tivoli / Villa d'Este



Hellbrunn



Azai-le-Rideau



Villandry

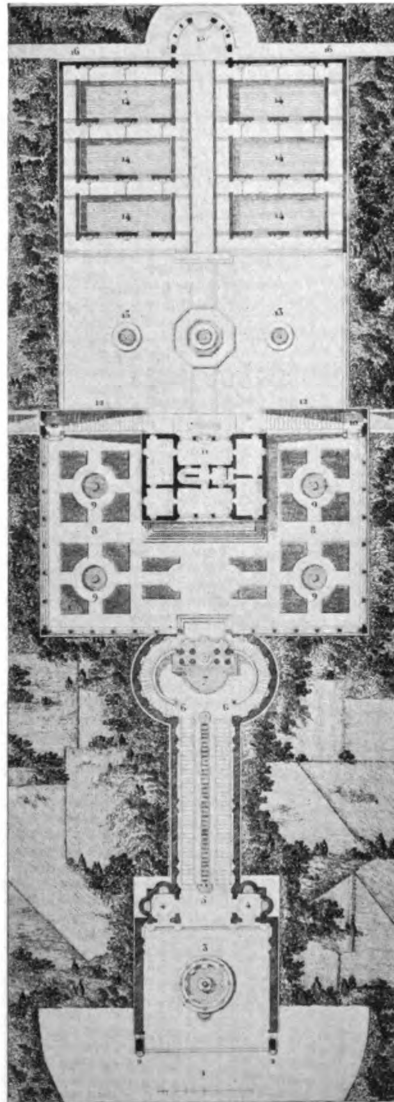


Chambord

DER ITALIENISCHE BAROCKGARTEN

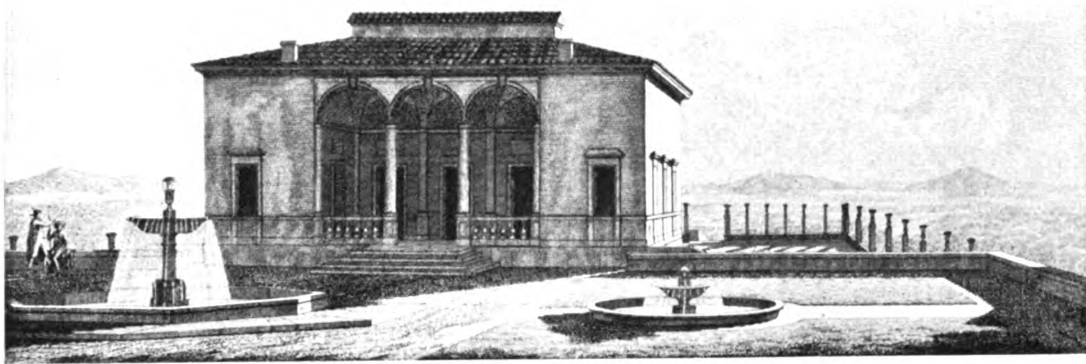
Der bekannte Satz Bandinellis in seinem Brief an Jacopo Guidi über den Aufbau der *Fontänenanlage an der Rückseite des Palazzo Pitti*: »Chè le cose che si murano, debbono esser guida, e superiori a quelle che si piantano« charakterisiert die architektonische Haltung der italienischen Gartenanlagen. Als Bandinelli den Satz 1551 schrieb, machte die italienische Baukunst gerade ihre entscheidende Wendung zum Barock. So behalten auch in den Gartenanlagen des Frühbarock die gemauerten architektonischen Formen ihren Wert gegenüber den Pflanzungen, nur werden die Formen massiger, schwerer und einsamer. Entscheidend aber für den barocken Charakter ist erst der Wille nach einer Modellierung der gesamten Situation: das Gelände muß in Bewegung gebracht werden. Die Villa d'Este ist trotz ihrer Entstehung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch den Gartenanlagen der Renaissance zuzurechnen: denn hier wird ein an sich zur Modellierung verlockendes Gelände nicht in Bewegung gebracht, sondern einzig reguliert und symmetrisch-achsial gegliedert, wobei immer wieder neben der Hauptachse zentralisierende Motive und eigenwillige Durchquerungen derselben erscheinen.

Die Anfänge einer Geländegestaltung zunächst in leichten, klaren und geselligen Einzelformen reicht bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zurück. Bramante gliedert so den Giardino della Pigna, den großen rechteckigen Garten innerhalb der vatikanischen Bauten zu Rom, indem er ihn in eine untere und obere Hälfte durch eine Rampenanlage in der Mitte scheidet. Als Abschluß



Casino Farnese di Caprarola
(Percier et Fontaine 1824)

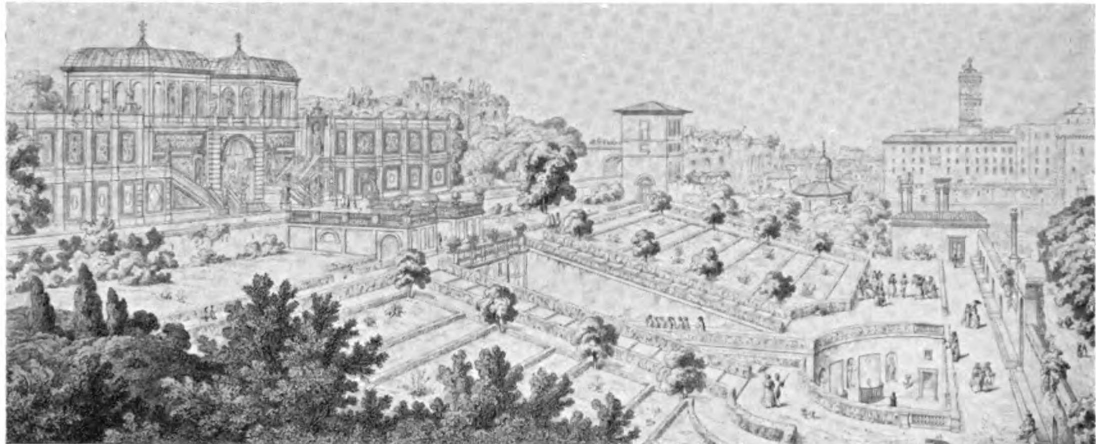
der Achse erscheint oben jenes große Nischenmotiv antiker Abstammung, das noch heute erhalten ist, während die Rampenanlage einem Quertrakt weichen mußte. Erst Mitte des Jahrhunderts gewinnen solche Vorahnungen bestimmtere entwicklungsfähige Gestalt. Drei Anlagen sind hier vor anderen zu nennen: *Schloß*



Casino Farnese di Caprarola
(Percier et Fontaine 1824)

Caprarola bei Viterbo, mit seinen Terrassen 1547—59 aufgeführt von Vignola, die *Orti Farnesiani* mit Casino, Treppen und Grotten gegen das Forum Romanum um 1555 ebenfalls von Vignola, endlich die etwas früher begonnene *Villa di Papa Giulio III* vor der Porta del Popolo Roms, in der Hauptsache auch durch Vignola erbaut, doch hat selbst Michelangelo den Papst beraten.

Schloß Caprarola, genauer gesagt der Palazzo Farnese di Caprarola, ist über einem regelmäßigen Fünfeck errichtet mit Bastionen an den Ecken und einem kreisrunden Hof in der Mitte. Der Bau drängt sich in das ansteigende Gelände hinein. In seinem Rücken entstehen so Futtermauern der beiden höher gelegenen Gärten, die sich in zwei getrennten Quadratanlagen mit Feldern auf die beiden Rückseiten der Fünfecks ausrichten. Gegen das abfallende Gelände nach vorn greift eine Doppeltreppe in Bramantescher Art vor, weiter nach unten schließt sich optisch vortrefflich proportioniert eine symmetrische Kurventreppe an. Dies Motiv hat zwar auch die Villa d'Este schon gekannt, in das Oval der Treppe ein Brunnenbecken einbettend, doch unterbricht ihre Treppenschwünge

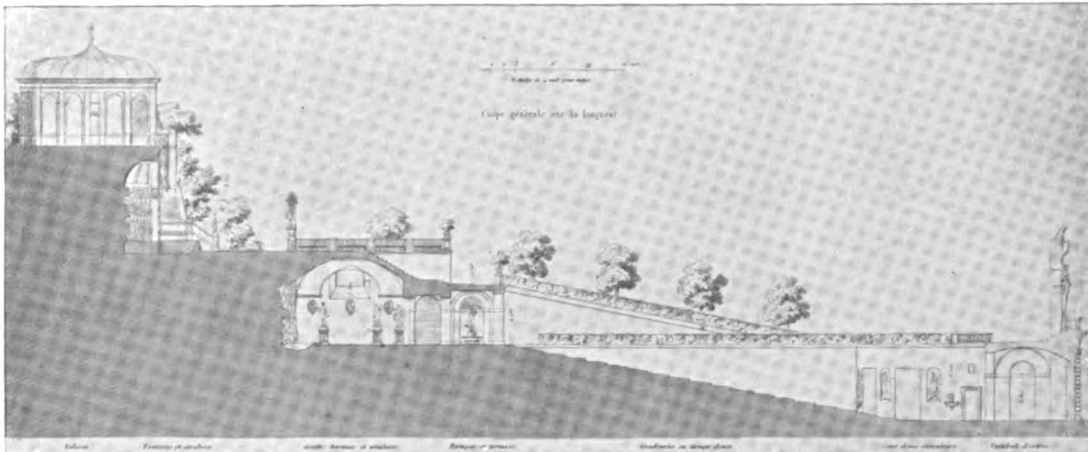


Orti Farnesiani in Rom
⟨Letarouilly 1857⟩

in der Mitte ein Absatz, von dem eine stark betonte Querachse ausgeht: das Motiv wird zentralisierend bewertet. In Caprarola dagegen wirkt diese Gruppe von Kurven und Rampen wie wogendes Atmen des Geländes, aus dem die eherne unverrückbare Gestalt des Kastells aufsteigt. Weiter den Berg hinan ohne strenge Beziehung auf die beiden quadratischen Gärten das *Casino Farnese* mit reich modelliertem Terrassengarten, wohl das schönste Beispiel aus dieser Zeit und ganz im Sinn Bandinellis.

Die Treppen- und Grottenanlage der Orti Farnesiani sind bis auf Reste den Ausgrabungen auf dem Forum Romanum zum Opfer gefallen. Im Zuge der Achse begann hier eine stärkste Modellierung mit tief in das fallende Gelände gebetteten Grottenhallen, schluchtartig eingeschnittenen Stufenwegen und einem kastenartig versenkten ⟨verschwundenen⟩ Nymphäum.

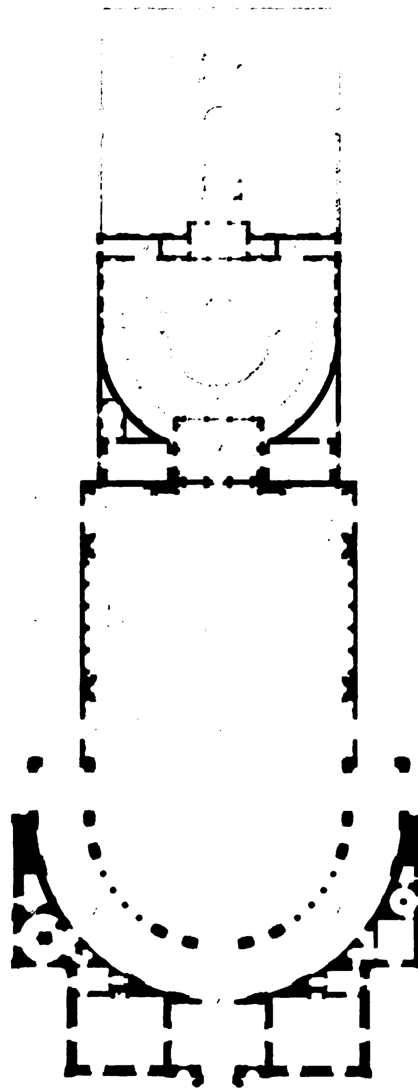
Die Villa di Papa Giulio III arbeitet mit denselben Motiven, jedoch werden — ein wundervoller Zug spielend freier Körpervorstellungen! — gegen leicht ansteigendes Gelände diese Motive mit andrem Vorzeichen versehen: die Grotten sind in lichte Hallen, die tiefgebettete rechteckige Nische der Rampenmauer ist in ein offenes Pfeiler- und Säulenhalbrund verwandelt worden. Mit stolzem Gefühl



Orti Farnesiani in Rom
(Letarouilly 1857)

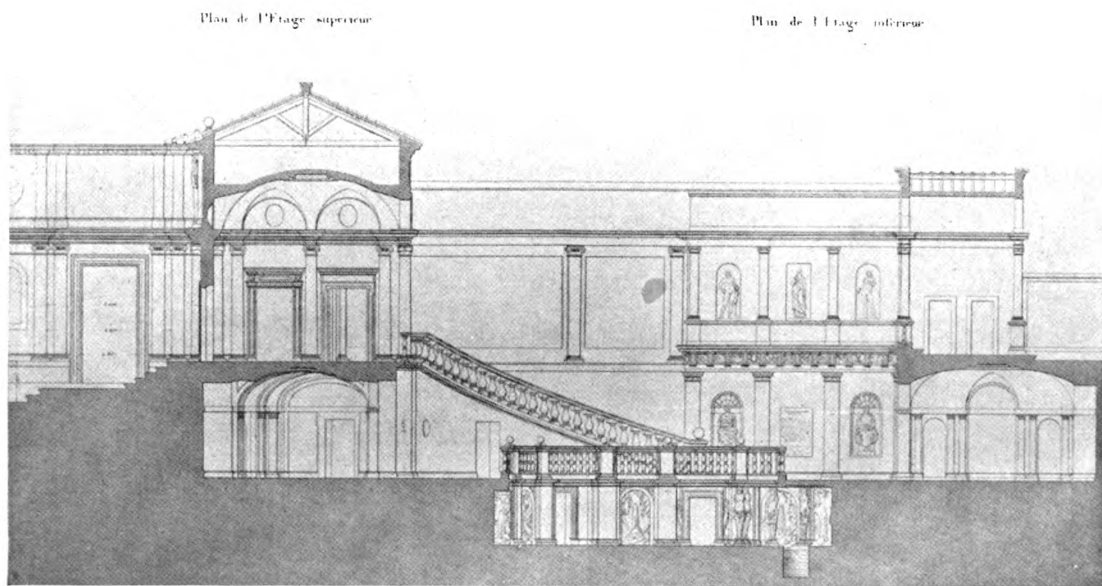
durchschreitet man das breite hohe Hallenvestibül der Villa, der Arkadenhalbkreis auf ihrer Rückseite gegen den gestreckten Gartenhof wirkt wie armausbreitende Begrüßung des Raums. Niedrige Wände mit Halbsäulen flankieren den Hof. Im Grunde des Hofs erhebt sich über mehreren Stufen ein Portalbau, seine drei lichten Säulenarkaden geben nach der anderen Seite den Blick frei gegen den zweiten Abschnitt dieser Raumfolge. Symmetrische Treppenläufe, noch einmal das Halbkreismotiv aufnehmend, nicht pathetisches Armeöffnen, sondern hingebendes Armesenken, geleiten an den Rand des Nymphäums, das mit leisem Plätschern seiner Fontänen wie gurgelnder Wasserwirbel in den Boden einzusinken scheint. Treppen im Kurvenschwung wie leises Atmen und Sichdehnen führen zu seiner heimlichen Kühle hinab. Jenseits aber steigt nochmals gleich weithallendem Jubel ein Triumphalmotiv auf: das Bogentor mit seitlichen Durchlässen, das zum letzten hochgelegenen Raumabschnitt entläßt, zum kleinen Garten mit dem Brunnenbecken. Nach allem Schreiten, Steigen, Sinken, Sichvereinen, Auseinanderfliehen breitet sich stille Ruhe aus. Doch hält der Blick, zurück durch Tor und Bogen, Wunsch und Erinnerung lebendig.

Klar und eindringlich sprechen alle Teile dieser Komposition, der Bewegung plastischer Körper hat sich das starke Raumgefühl des frühen Barocks gesellt:



Villa di Papa Giulio III
‹Letarouilly 1857›

ihre Gemeinschaft ist innig wie die der Liebenden. Später wird man reicher, oft aber auch flüchtiger. Die Villa di Papa Giulio III ist ein Höhepunkt in der Geschichte des architektonischen Gartens, ebenso in der Geschichte der Baukunst. Nur wer die Rhythmik ihrer Raumkomposition vollkommen zum Vorstellungsbesitz



Villa di Papa Giulio III
(Letarouilly 1857)

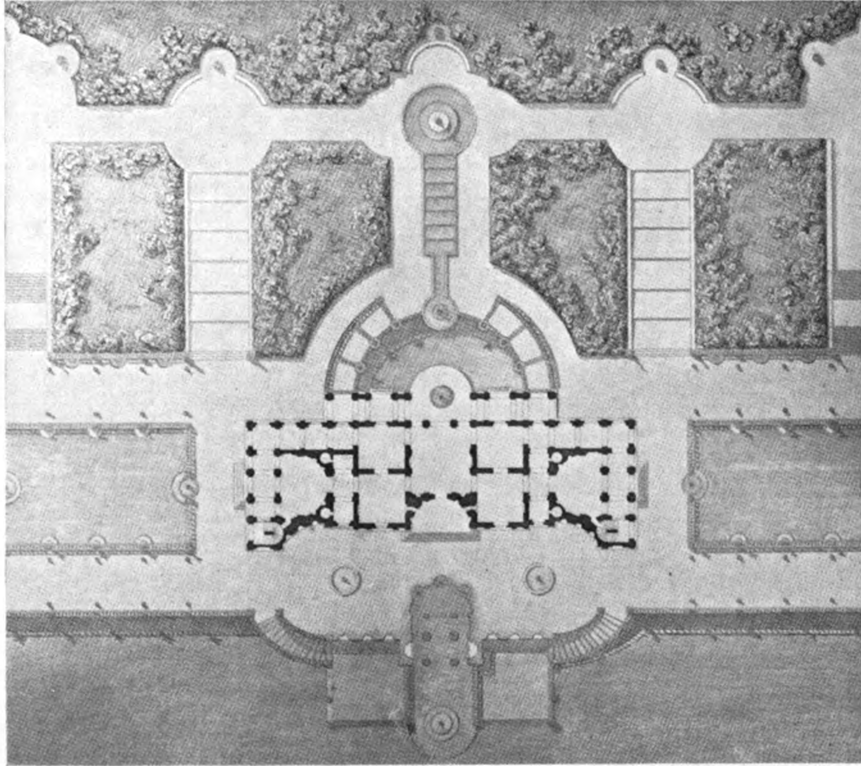
gewinnt, wird die komplizierteren Raumvorstellungen des Hochbarocks verstehen und genießen können. –

Barocke Symptome der Komposition von Innenräumen lassen sich schon in der Villa Rotonda des Palladio erkennen. Sie zeigen sich in der rhythmischen Fügung, im Schwellen und im Wogen der Raumkurven, in der Unterordnung der einzelnen Räume, Zimmer, Gänge und Hallen unter ein führendes Hauptmotiv. Wie lange wird man diesen meisterlichen Architekten noch als Nur-Klassizisten ansprechen, neben seiner plastischen Formensprache das Barockprinzip seiner Raumkomposition verkennen? Bei sehr einfacher Außengliederung hat Palladio dies Prinzip schon früh in der Villa Pisani zu Bagnolo durchgeführt, die vor 1550 vollendet war. Reicher ist es entwickelt in der Villa Cornaro zu Piombino, die Vasari 1568 erwähnt und die mit einigen anderen ähnlichen Typs in den sechziger Jahren erbaut sein dürfte. Auch die Beziehung zum Außenraum wird festgelegt: die Villa la Frata an der Etschmündung südwestlich von Rovigo ebenfalls

um 1560 erbaut, greift mit seitlichen Flügeln in Viertelkreisbögen vor, damit ein Stück des unendlichen Außenraums formend und der Komposition der Villa anschmelzend. Die Bedeutung dieses Gedankens kann gar nicht hoch genug gewertet werden. Hier wird meisterlich zum erstenmal eine Wirkung vorgetragen, die der barocke Schloßbau in vielfältigen Variationen wiederholt. Gewiß, man ist auch auf anderem Wege zu einer solchen Raumkomposition gelangt, indem der alte Schloßbau den rechteckigen Innenhof an einer Seite aufbrach und so einen Durchgang zum rückliegenden Haupttrakt schuf. Den Übergang dazu sieht man am *Palais du Luxembourg* in Paris. Aber ohne die bestimmte und klare Formulierung durch Palladio und die allen Architekten bekannte Veröffentlichung seiner Schöpfungen wären die künstlerischen Möglichkeiten dieser zunächst praktischen Anlage kaum so rasch erkannt worden.

Eine weitere Entwicklung des italienischen Villenbaus ist Alessi zu verdanken: Durchlockerung des Villenkörpers mit hellen Aussichtshallen und reiche Geländemodellierung. Seine Schöpfungen auf den Genua umgebenden Höhen sind zumeist zerstört oder doch bis zur Unkenntlichkeit der ursprünglichen Idee verändert worden. Immerhin geben die alten Aufnahmen des Franzosen Gauthier eine genügende Vorstellung von dem außerordentlichen Reichtum an Formgedanken.

Diese Raumentwicklung bedingt die Veränderung des plastischen Baukörpers. Palladio hatte noch geglaubt, für ihn eine möglichst einfache Erscheinung anstreben zu müssen — jetzt wird er im Grundriß und Aufbau modelliert. Einzelteile werden wieder frei, doch bleiben sie nicht wie einst nebeneinander bestehen, sondern werden wogend ineinander gebunden, gehen rhythmische Beziehungen zueinander ein, ordnen sich einem bedeutenden Hauptmotiv unter. Der Vergleich der Farnesina mit der von Hans van Xanten, dem Vasanzio der Italiener, 1612 erbauten *Villa Borghese* gehört zu den kunsthistorischen Schulbeispielen, charakterisiert aber allzu ausschließlich die spezifisch römische Gesinnung. Wieder ist auf die Villen Alessis zu verweisen, die nicht allein die vordere und die hintere Fassade ausgestalten,



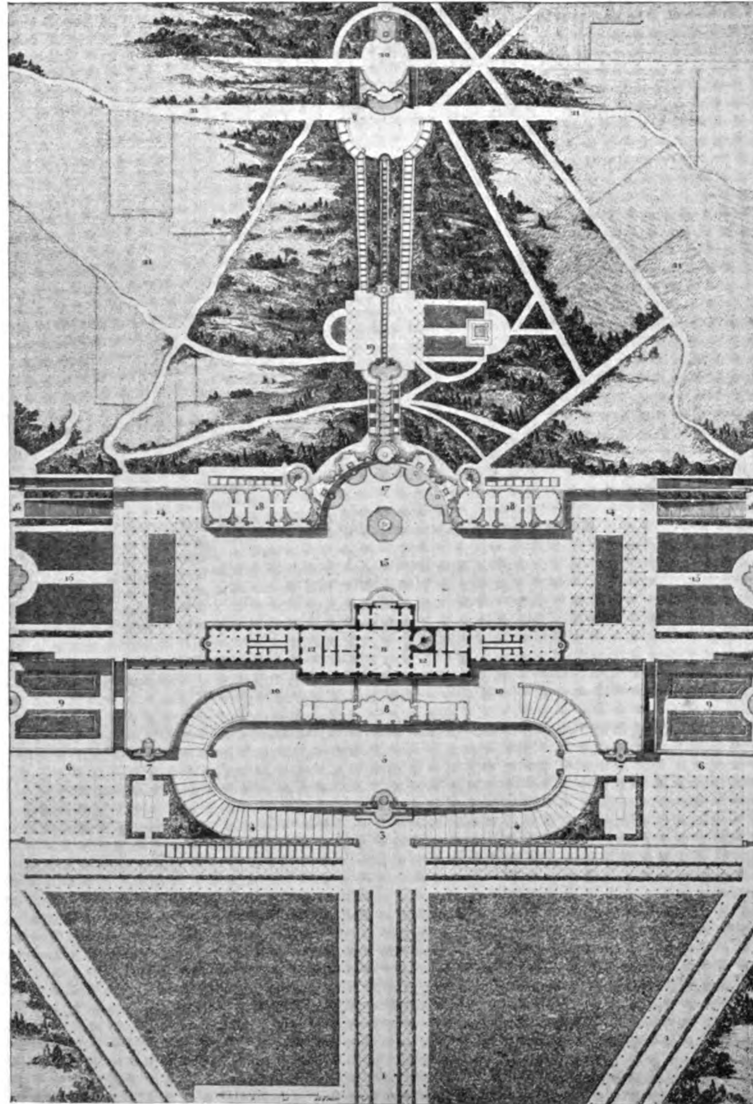
Villa Sacchetti bei Rom
(Percier et Fontaine 1824)

Seitenfassaden dagegen als belanglos ansehen, sondern reicher an Motiven grade diese Seitenfassaden in die plastische Gesamtgliederung einbeziehen. Die Baukunst folgt der barocken Skulptur, für die schon frühzeitig Cellini die Forderung nach bildhauerisch interessanten Ansichten von allen Seiten aufstellte. Dieser Villenbau bedingt eine weit in die Tiefe und in die Breite gehende Geländegestaltung. Von der idealen Zentralanlage der Renaissance unterscheidet die späte Barockkomposition zweierlei. Zunächst wird der Baukörper kein Zentralbau, sondern bleibt ein Breitbau, dann sind Tiefen- und Querachsen niemals gleich, denn auch hier herrscht immer noch der Wille zur Subordination. Wie die *Villa Sacchetti*, von Pietro da Cortona um 1620 bei Rom erbaut, heute nur noch eine Ruine, sich in das steigende Gelände einbettet, die Flügelanlage mit Hallen und Apsiden ihre

feste Beziehung zum Außenraum gewinnt, Tiefen- und Querachsen entwickelt, die einzelnen Räume einem Hauptmotiv untergeordnet werden — alles dies beweist, daß in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts das Problem erkannt und programmatisch gelöst ist. Die ungemeinen Schwierigkeiten solcher umfassenden Anlage ließen es allerdings späteren Zeiten oft ratsam erscheinen, sich mit der einen Tiefenachse zu begnügen. —

Villa und Garten Aldobrandini bei Frascati charakterisieren vollkommen den Stil der frühen römischen Barockanlage. Das Ganze in einem Zug 1598 bis 1603 errichtet durch Giacomo della Porta für Pietro Aldobrandini, den Neffen von Clemens VIII. Die Wasseranlagen führten Giovanni Fontana und Orazio Olivieri aus. Die Anlage ist bis heute im wesentlichen unverändert geblieben. Eine mit der Zeit ruinös und brüchig gewordene architektonische Gartenausstattung, mächtige alte Baumgruppen, die entgegen der ursprünglichen Absicht hochwuchsen, steigern die Stimmung des modernen Besuchers zu jener feierlichen Empfänglichkeit, die der Aufnahme barocker Raumwerte ungemein günstig ist.

Eine dreistrahlige Weganlage im ersten Gartenteil konzentriert nicht gegen ein Blickziel, sie ist Hinweis auf die Breitendehnung der Anlage. Es folgt der stärker steigende zweite Gartenteil zu Füßen der Villa mit der symmetrischen Bogentreppe, aufgebaut in drei Absätzen. In den Sockel des zweiten Absatzes ist eine Fontana, in den des dritten Absatzes eine Grotte eingefügt. Auch hier durchzieht wie in der Villa d'Este zu Tivoli eine Querachse die breit entwickelte Treppe, doch diese Querachse ist untergeordnet und gegenüber der breiten, blickrichtenden Hauptachse von geringem Wert: die hübschen Brünnlein auf beiden Seiten haben die Bedeutung optischer Fermate — das Motiv der Barchetta erscheint zum erstenmal im Garten, ehe es später von Pietro Bernini für die Piazza di Spagna in Rom verwendet wird. Dann der Villenkörper klobig wie ein römischer Stadtpalast ohne die heitere Lockerkeit oberitalienischer Villen. Die Kraft der Mittelachse treibt das Mittelrisalit empor; ganz niedrige Flügel mit



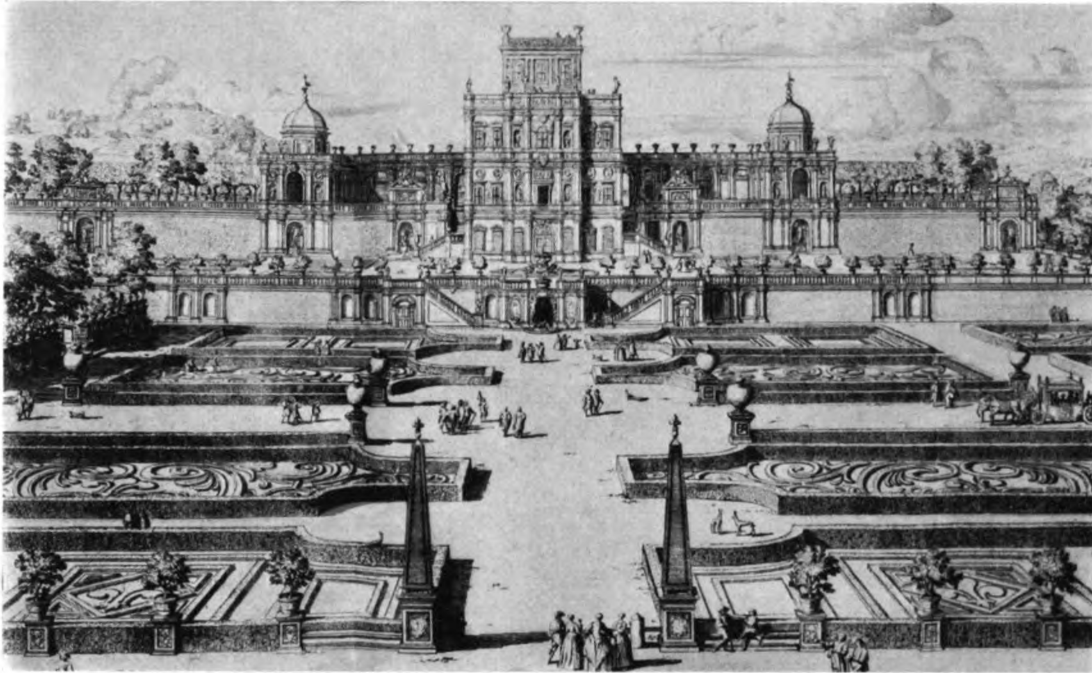
Villa Aldobrandini bei Frascati
(Percier et Fontaine 1824)

kleinen Zimmern und Grotten verbreitern den Baukörper, ihn fester mit den Rampen zusammenschließend. Die freundlicheren Motive des großen Bogenportals und einer Loggia im Risalitaufbau erscheinen erst auf der Rückseite: dem Besucher zeigt man sich zunächst nur als der große vornehme und zurückhaltende Herr.

Auf der Rückseite tritt auch das Risalit stärker vor und scheint größer, da im steigenden Gelände das Sockelgeschoß der Vorderseite verschwunden ist. Diese plastische Bewegung der Rückfassade wird aufgefangen durch das Halbrund mit plätschernden Fontänen und kühlen Grotten in den anschließenden Flügeln, eine lockere Kaskadenanlage führt die Achse über das Halbrund hinaus bergaufwärts. Dies Abschlußmotiv blieb eine Zeitlang sehr beliebt, in Frascati selbst findet man es ähnlich bei der *Villa Ludovisi*. Ohne Wasserspielereien ⟨giuochi di acqua⟩ ging es auch hier nicht. In einem Gartensaal war ein Wassermusikwerk ⟨organo⟩ aufgestellt, das den Berg der Musen zeigte. Es ließ eine »armonia dolcissima« hören, als ob die Musen selbst spielten.

Der Baukörper ist Aufwölbung im Kurvenschwung der steigenden Achse. Man kann von einer rhythmischen Form der Gesamtkomposition sprechen, ein Empfinden für Bewegtes, für Sichdehnen Zusammenziehen, Hochwurf und Einsenken gestaltet hier, das sich prinzipiell von der Kompositionsart der Renaissance unterscheidet. Ein Renaissancebau hat immer das Streben wie aufgebrochene Blüte einer gleichmäßig gewachsenen Pflanze zu wirken, alles bezieht sich auf ihn, er ist die endgültige Krönung. Im Barock ist auch das Bauwerk, selbst wenn es als kristallisiertes Gebilde das Hauptmotiv einer Komposition bleibt, bedingt und gebunden. Die Relationen sind vielfältig verknüpft, Teile lassen sich aus dem Ganzen nicht lösen.

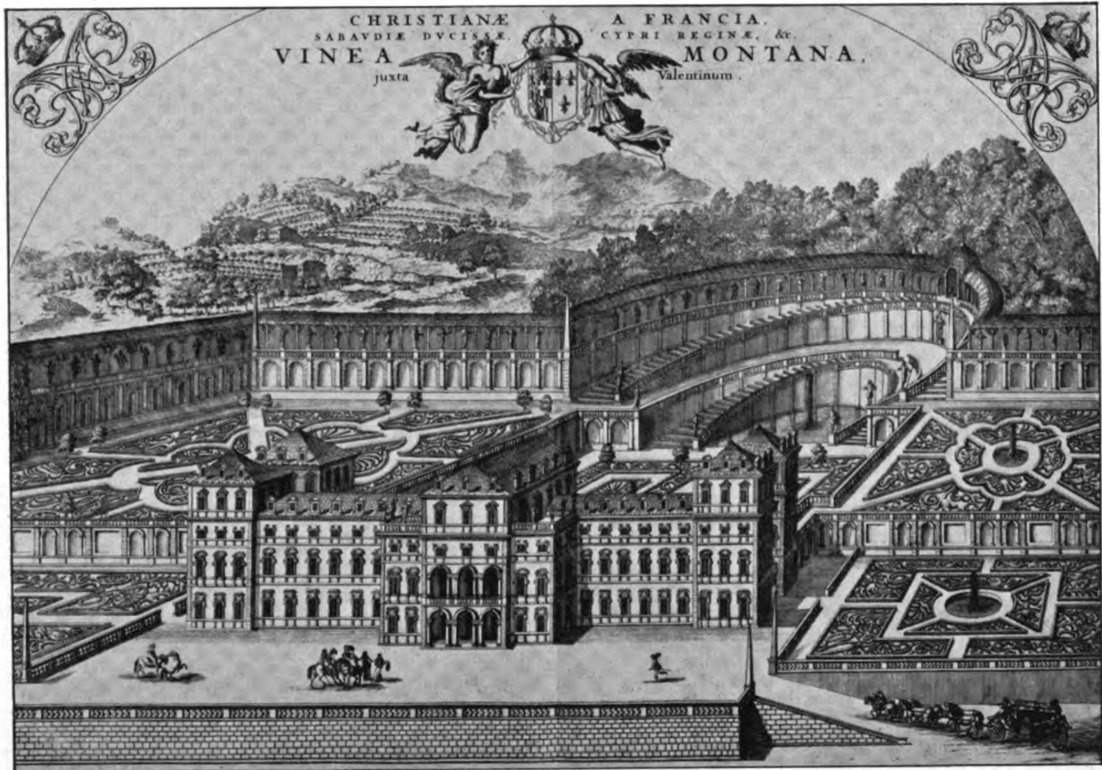
Diese vollkommen in sich verschränkte Einheit, die man in allen anderen Kunstschöpfungen des Frühbarocks beobachten kann, die auch dem Bildbau etwas Großes, Schweres und Gebundenes gibt, ist in der Folge nicht immer durchgehalten worden und sogar in Italien hat man mit größerem Reichtum der Motive eine gewisse Lockerung eintreten lassen. Aber das Bewußtsein von der Notwendigkeit solcher Einheit ist nicht wieder verschwunden und alle großen Gartenschöpfungen der beiden folgenden Jahrhunderte haben ihr zugestrebt. Ins Riesige steigert Versailles zwei Menschenalter später diese Einheit, die sich bei der Villa Aldobrandini auf einige hundert Meter im Gelände erstreckt, indem es seinen Park auf Kilo-



Villa Doria Pamphili bei Rom
‹Projekt›



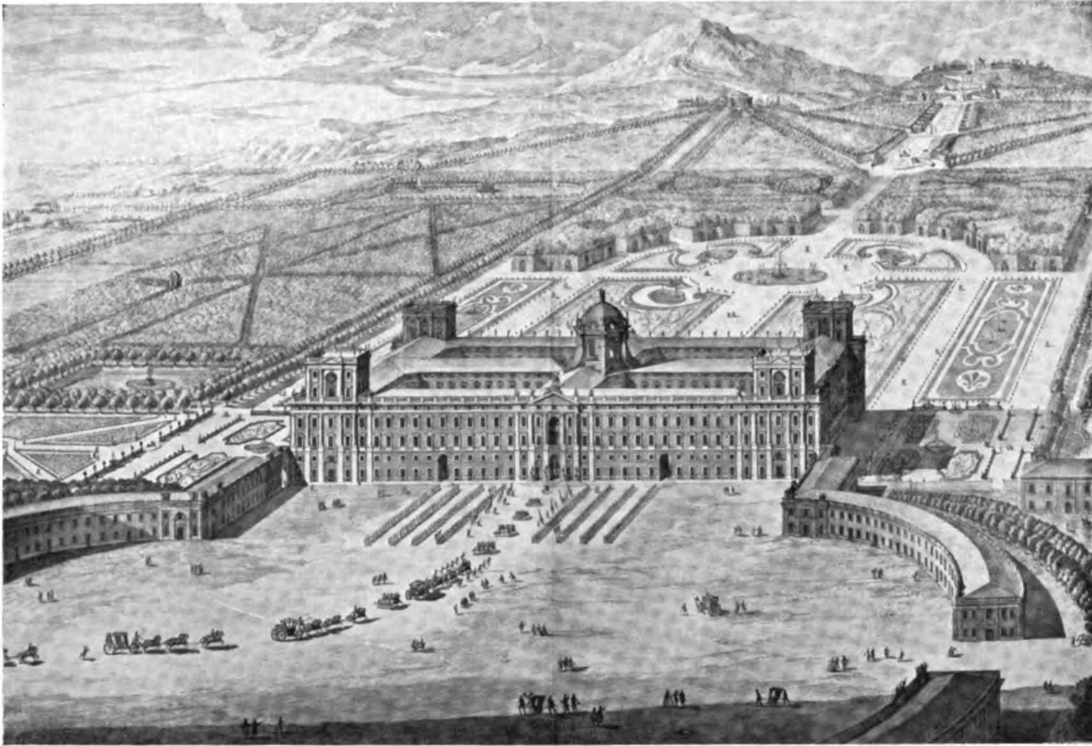
Villa Doria Pamphili bei Rom
‹Falda 1670›



Vinea Montana in Piemont
⟨Blaeu 1682⟩

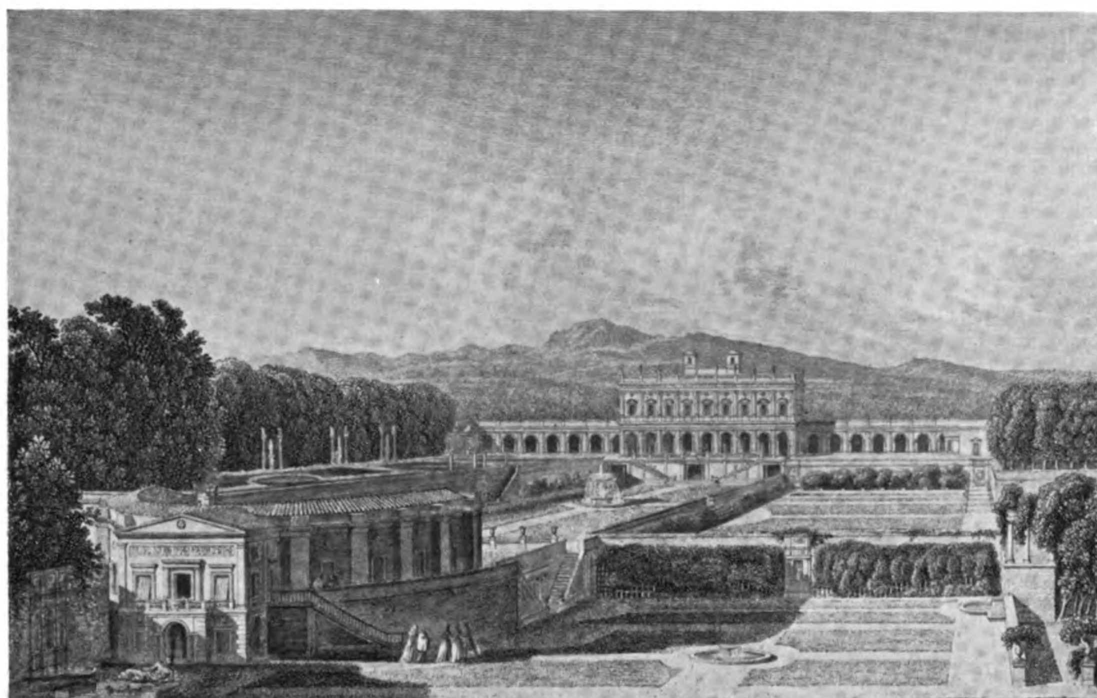
meter und Kilometer ausdehnt. Daß sich bei solchem Ausmaß Einzelteile wieder absprengen, wird bei jeder ins Maßlose getriebenen Organisation künstlerischer, wirtschaftlicher und politischer Art zu beobachten sein.

Reichere Gliederung des Baukörpers unter Entwicklung der bei Villa Borghese erscheinenden Motive, dazu perspektivische Scheingliederungen und Effekte verwandte Borromini beim Bau der *Villa Falconieri* zu Frascati. Der Garten vor der Villa ist beinahe eben und ganz einfach geteilt. Einen Gartenabschnitt auf der Rückseite gibt es nicht, da die Villa auf Substruktionen in das abfallende Gelände hinein gebaut ist. Nur Weinberge liegen hier unten. Barocker Komposition hätte es widersprochen, gegen den Rücken der Villa eine Gartenanlage ansteigen zu lassen, von vorn und hinten zwei Achsen gegen sie zu führen.



Schloß Caserta
(Vanvitelli 1756)

Die Villa hätte sich wenden und der Zugang hätte von unten genommen werden müssen. Eher entschloß man sich, einen besonderen Gartenteil seitlich anzulegen. Der breite Weg parallel der Fassade öffnet sich nach links zur weiten Aussicht über die Campagna, nach rechts führt er zu einer doppelten Toranlage mit Löwen und Wachhunden. Hier biegt die jetzt verbaute Achse rechtwinklig ab und steigt parallel zur Haupteingangsachse des Gartens an. Sie endigt gegen eine Rampe. Symmetrische Treppen führen rechts und links empor zu jenem märchenhaften, von hohen Zypressen umstandenen Lago, dessen spiegelnde oder im Regen ergrauende, immer aber lautlose Wasserfläche fast unwirklich in all dieser barocken Bewegtheit, unwirklich in ihrer Lage an höchster Stelle des ganzen Geländes scheint. Die *Villa Doria Pamphili* wählt noch einmal den Terrassenbau, über den sie



Villa Albani bei Rom
(Percier et Fontaine 1824)

gleich der Villa Aldobrandini mit einem Sockelgeschoß hinübergreift. Sie wurde für Camillo Pamphili, den Sohn der berüchtigten Olimpia Maidalchini, 1650 von Grimaldi erbaut, dann von Algardi und dessen Schülern mit zahlreichen Skulpturen geschmückt. Eine opulente Veröffentlichung der Entwürfe ausgangs des 17. Jahrhunderts zeigt, daß ursprünglich links und rechts seitlich niedrigere Flügelbauten sich anschließen sollten, so daß auch diese jetzt blockartige Villa ein Breitbau geworden wäre. Griff man hier wie bei der *Villa Lancellotti* in Frascati auf das alte Parterre zurück, so darf man darin keinen Archaismus sehen. Ein neues Ideal kündet sich an, die flache französische Gartenanlage, weniger plastisch als flächig-kompositionell gestaltend. Vanvitelli überträgt es auf die riesigen Dimensionen des Schloßparks von *Caserta*. Im Garten der *Villa Albani* zu Rom Mitte des 18. Jahrhunderts wird dieses französische Ideal rückhaltlos anerkannt. Die politischen

Beziehungen zu Frankreich haben auch die großen *piemontesischen Villenanlagen* beeinflußt: das Parterre erhält sich, die Modellierung ist weniger energisch. Vieles von dem, was Blaeu in seinem 1682 in Amsterdam erschienenen großen Stichwerk »Sabaudia« abbildet, ist in den späteren Kriegen verschwunden oder jetzt umgebaut.

Im Hochbarock mehren sich die Zeichen poetischer Empfindung und Einfühlung gegenüber der Strenge um 1600. Marmorstatuen der antiken Mythologie tauchen im Grün der Hecken, im Dämmer der Steineichenbosketts auf. Die wundervolle Wirkung einiger italienischer Baumarten, vor allem der dunkelgrünen Cypressen von flammenhaftem Wuchs, wird einzeln und in Gruppen genossen. Beete und beblümte Flächen unter hohen Bäumen finden wieder ihre Liebhaber. Veilchen und Narzissen wachsen neben Ruhebänken, Rosenkaskaden fallen über die Mauern, süßer Duft durchweht den Garten. Marini und seine Schule, die Marinisten, wie der Nachahmer Anakreons und Pindars Chiabrera und seine Pindaristen haben den Garten aus dem Zwang formstrenger Gesellschaft erlöst und ihn den unbesorgt Glücklichen und den Liebenden zurückgegeben.

Im Adone (1623), der so wichtig für die Erklärung allegorischer und mythologischer Bilder der Barockzeit ist, besingt Marini die Blumen, die Zeichen der Liebe:

Ne' fior, ne' fiori istessi Amor hà loco,
Amano il bel Ligustro, e l'Amaranto,
E Narciso, e Giacinto, Aiace, e Croco,
E con la bella Clitia il vago Acanto.
Arde la Rosa di vermiglio foco,
L'odor sospiro, e la rugiada è pianto.
Ride la Calla, e palida, & essangue
Tinta d'Amor la Violetta langue.

Die Gartenbeschreibung gehört zu den beliebtesten Vorwürfen der höfisch-idyllischen Literatur der italienischen Barockzeit. Ihre außerordentliche Nuancierung läßt sich kaum mit einigen Zitaten charakterisieren. Im gleichen sechsten Gesang vom Giardino del Piacer, zu dem die »Dea de l'amorosa luce« den Adone durch die Tore der Sinne »di gioia in gioia a l'ultimo diletto« führt, schildert

Marini neben allen Liebesphantasien die übliche Ausstattung des italienischen Barockgartens. Ohne mythologische Hinweise und Sentenzen ist er nicht denkbar:

A contemplar la loggia, e la parete
Il Portier del Giardino Adone invita,
Di mute Poesie, d'historie liete
Imaginata tutta, e colorita.

In einer Beschreibung der Villa Benedetta, 1677 in Rom erschienen, wird ausdrücklich auf das Unterhaltende und Erziehliche der Verse und Aussprüche verwiesen: »Quello poi, che concorre à rendere tanto più stimabile questa Villa sono gli eruditi arredi di varii Motti, Detti e Sentenze, che n'adornano ogni parte con piacer, e profitto di Chi legge«. Einige solcher Sentenzen, teils philosophisch-nachdenklich, teils ironisch-scherzend und spottend, mögen darum auch hier angeführt sein:

Chi vuol goder la quieta della Villa
Dee portarvi seco quella dell'Animo

Amicitia Felicitati:
In secunda et adversa Fortuna
Nil solidius Amico
Hunc facilius in Rure quam in Aula
Invenies

Tre cose imbrattano la casa:
Galline, Cani, e Donne.
Tre cose sono desiderabile:
Sanità, buona Fama, e Ricchezze

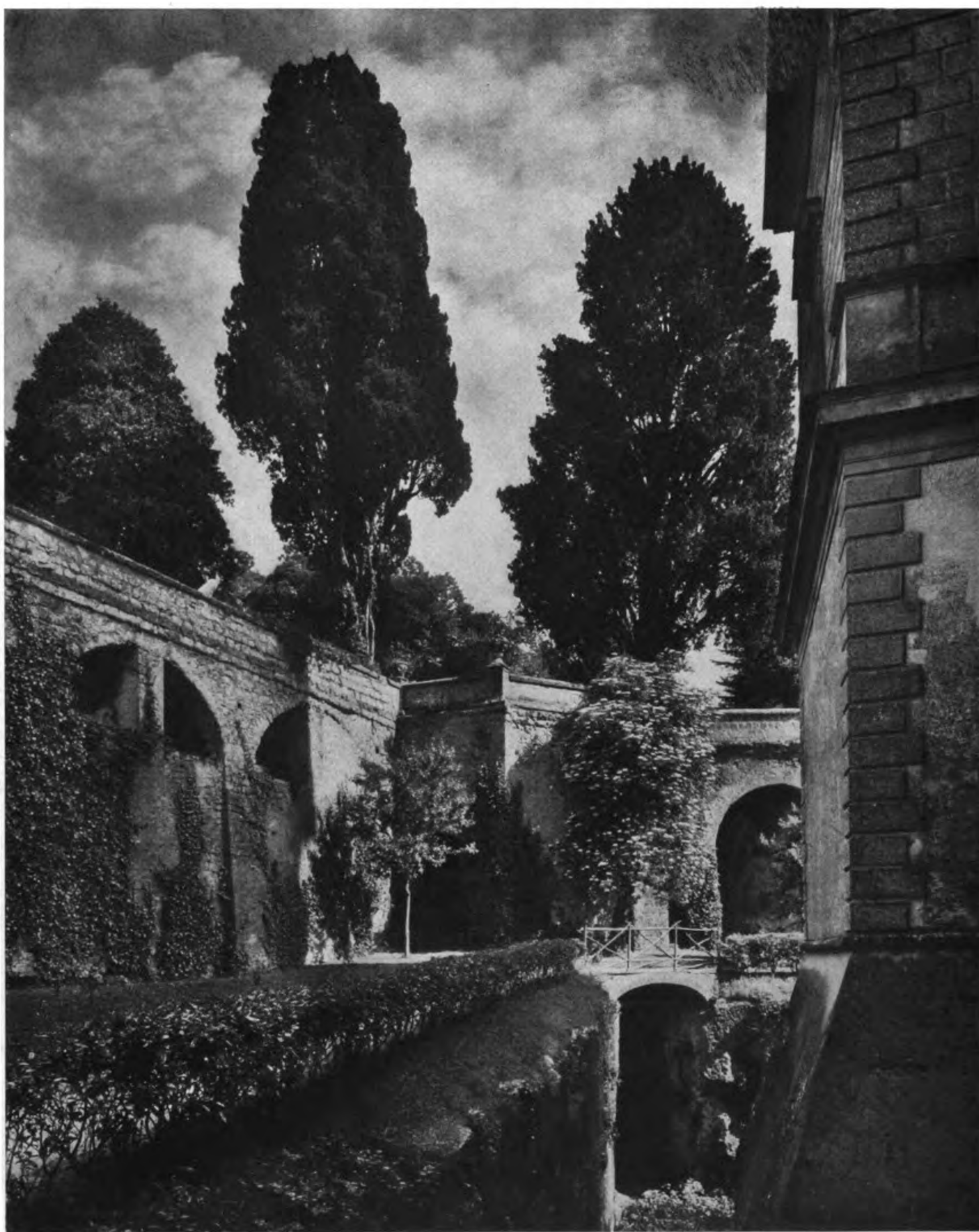
Qui se marie se met en chemin de faire penitence.

Una bella Donna è Inferno dell'anima,
e Purgatorio della borsa

Sentimentalische Gartenromantik vom Ausgang des 18. Jahrhunderts findet in Italien keine Unterkunft. Erscheint sie einmal sporadisch wie bei der gotisierenden *Villa Mills* auf dem Palatin in Rom, so ist sie englischen Ursprungs.



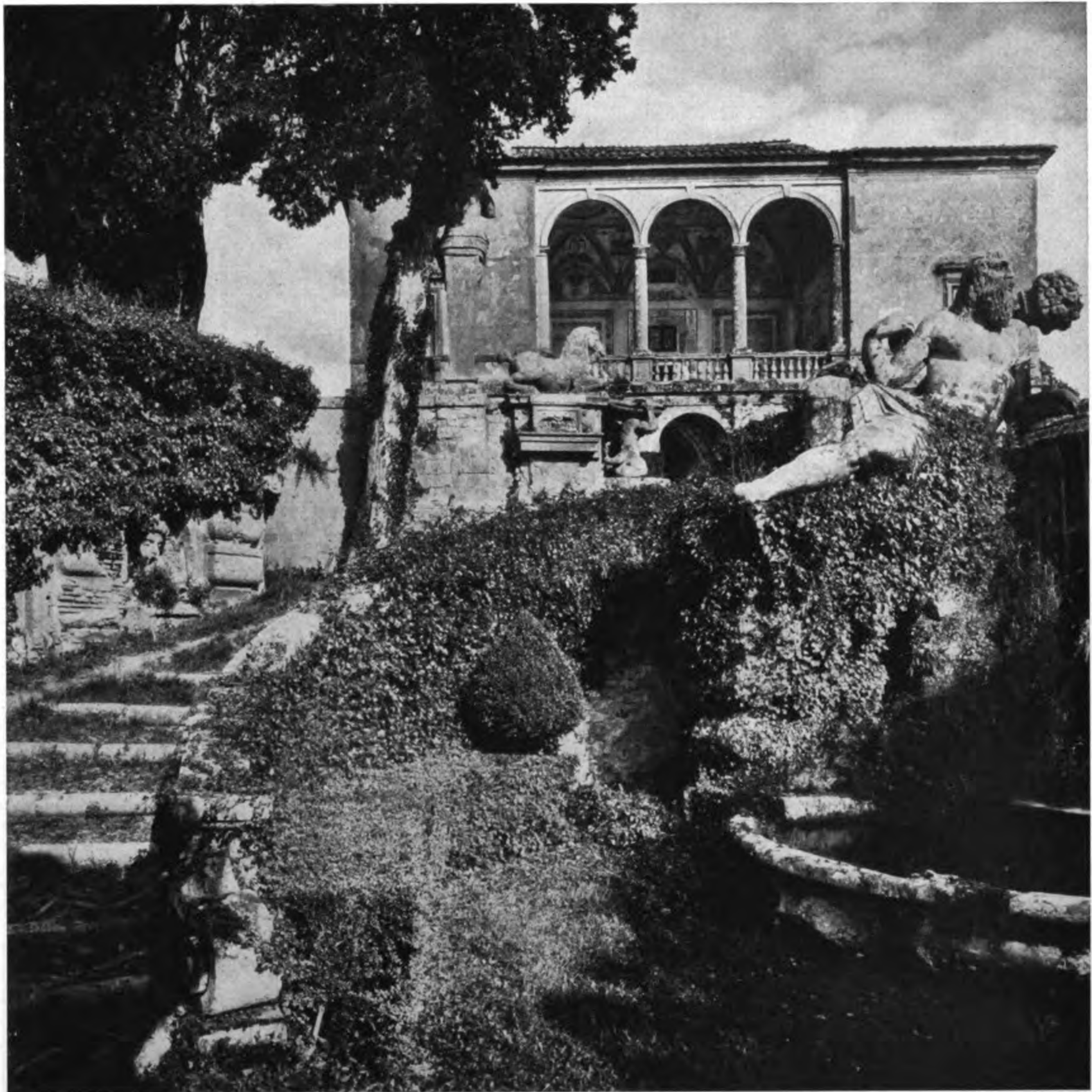
Caprarola / Palazzo Farnese



Caprarola / Palazzo Farnese



Caprarola / Villa Farnese



Caprarola / Villa Farnese



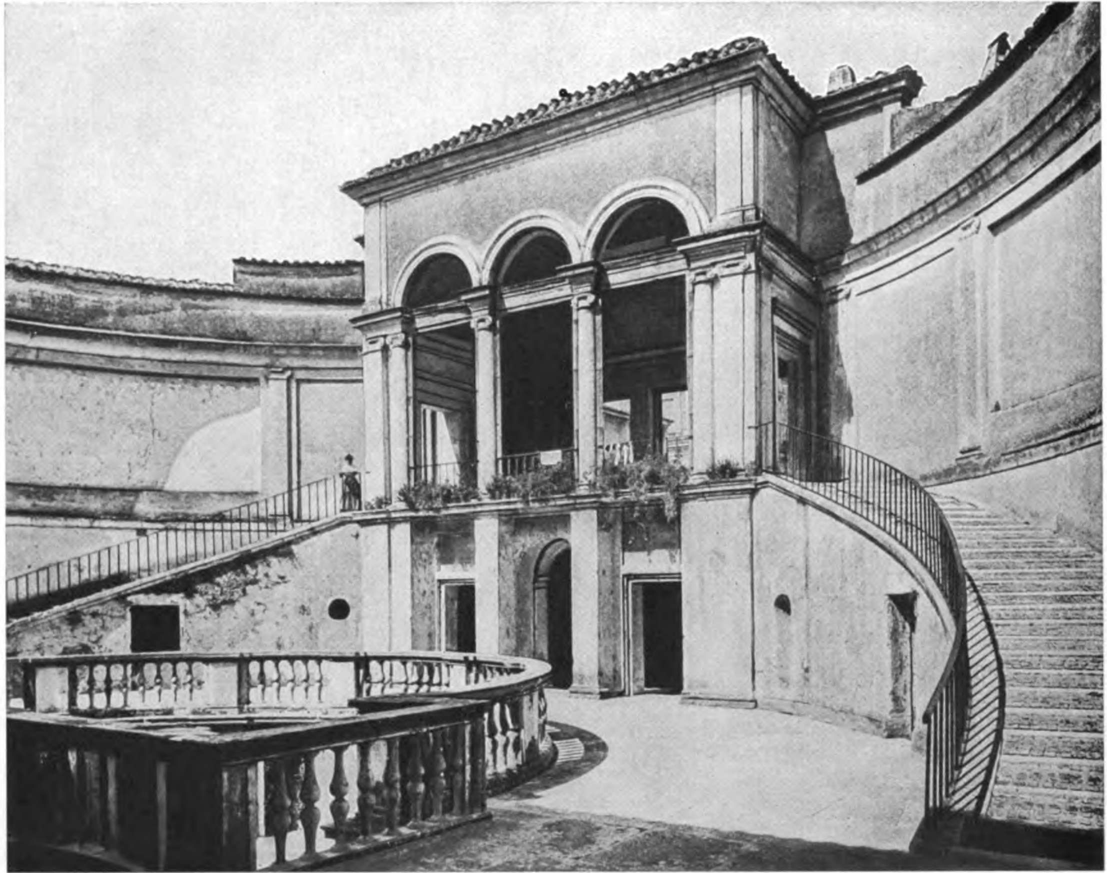
Caprarola / Villa Farnese



Caprarola / Villa Farnese



Rom / Villa di Papa Giulio III



Rom / Villa di Papa Giulio III



Rom / Villa di Papa Giulio III



Frascati / Villa Aldobrandini



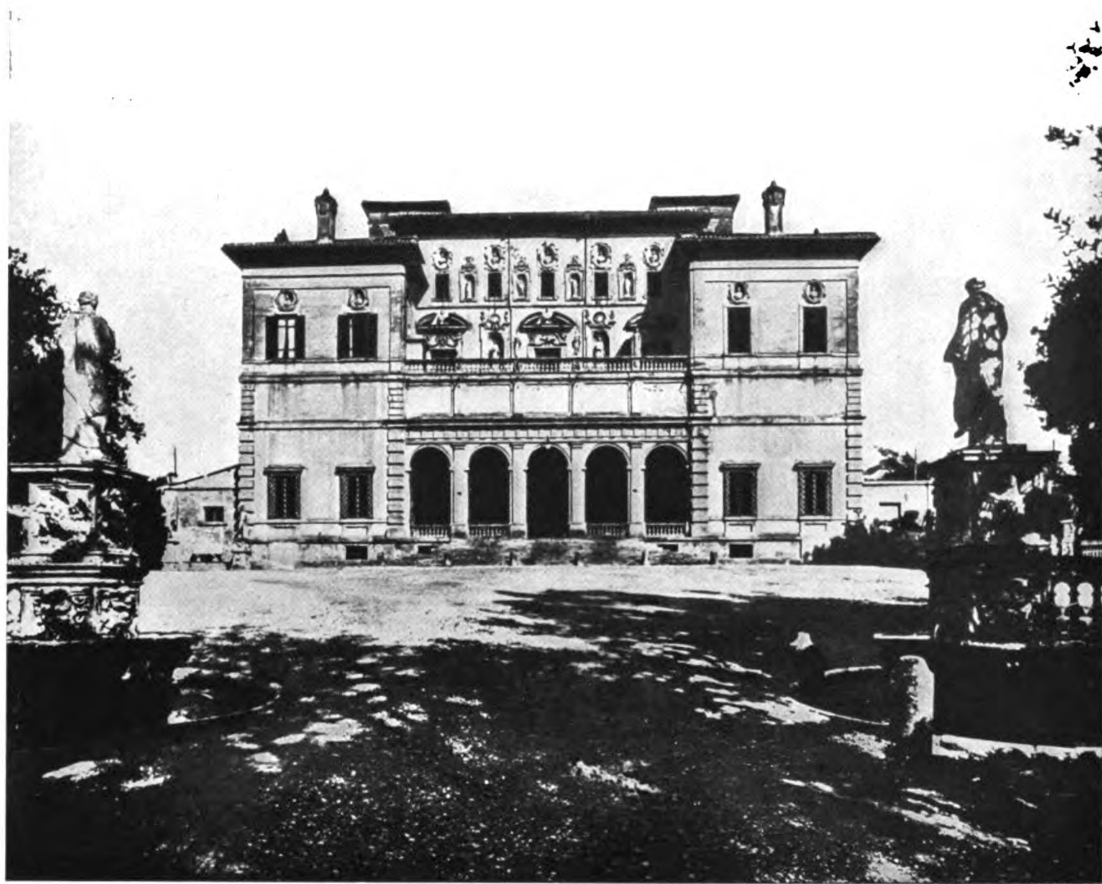
Frascati / Villa Aldobrandini



Frascati / Villa Aldobrandini



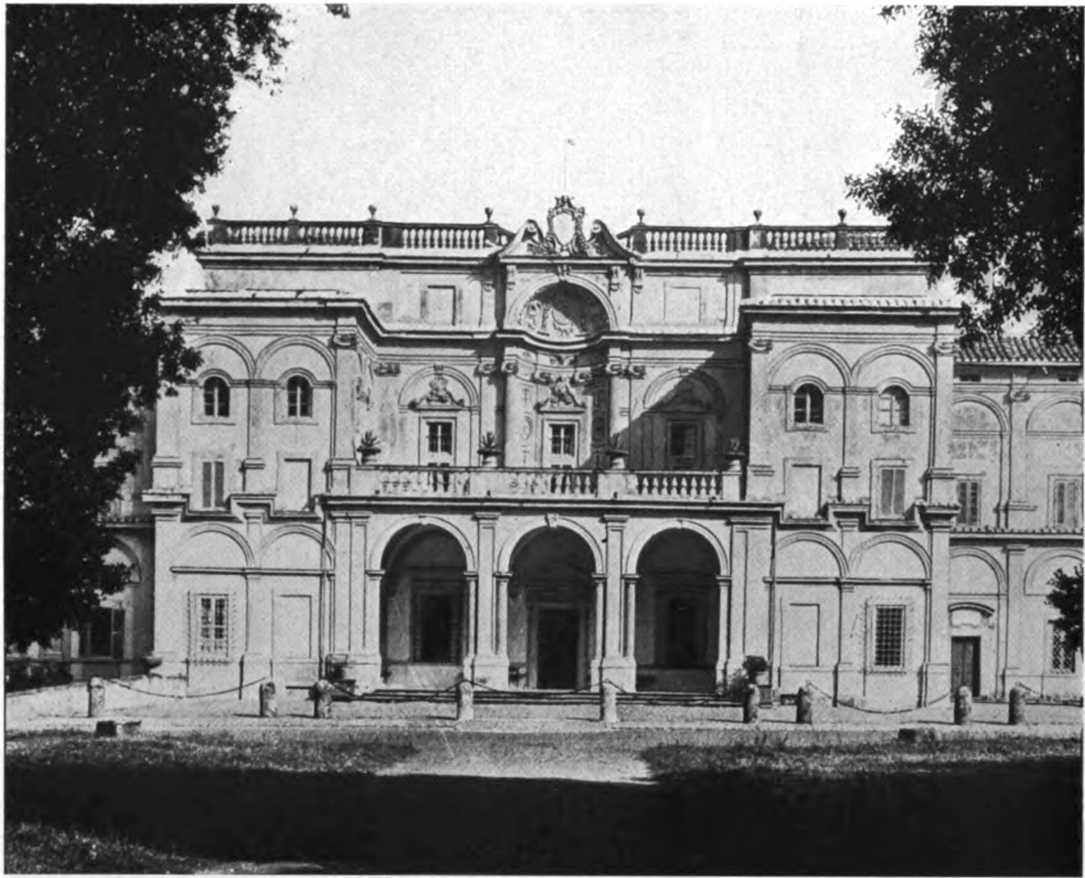
Frascati / Villa Ludovisi



Rom / Villa Borghese



Rom / Villa Borghese



Frascati / Villa Falconieri



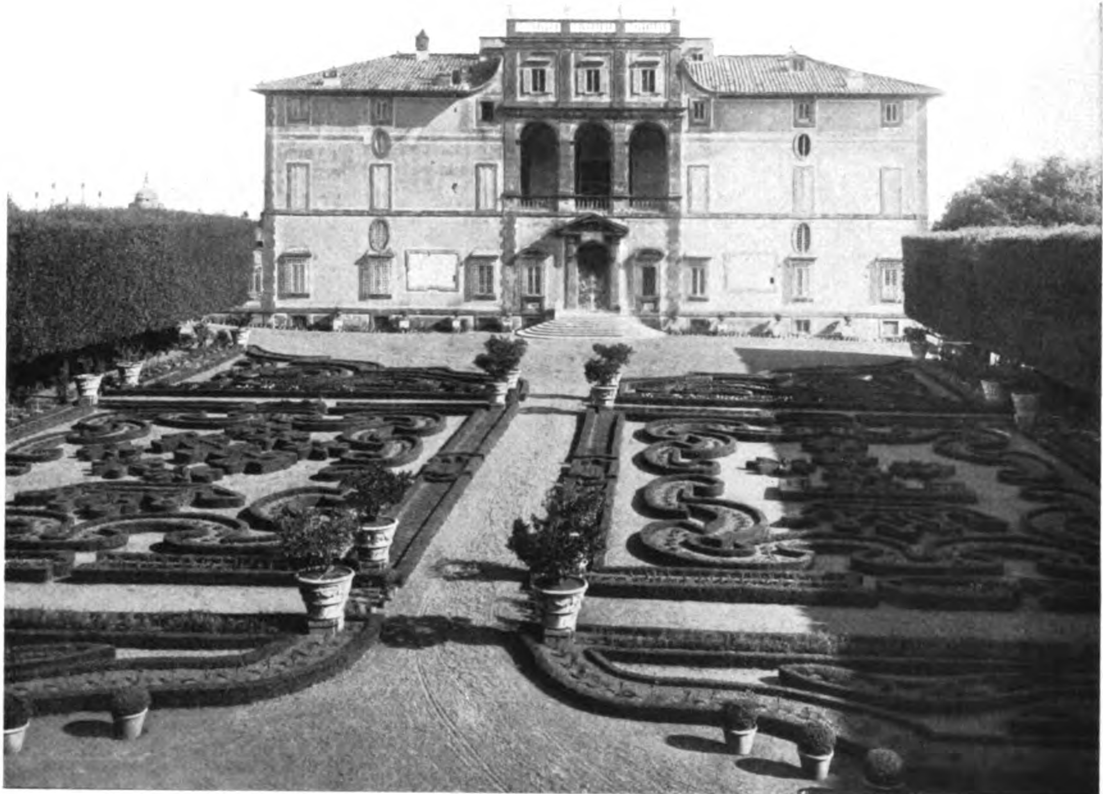
Frascati / Villa Falconieri



Frascati / Villa Falconieri



Frascati / Villa Falconieri



Frascati / Villa Lancelotti



Frascati / Villa Ludovisi



Rom / Villa Pamphili



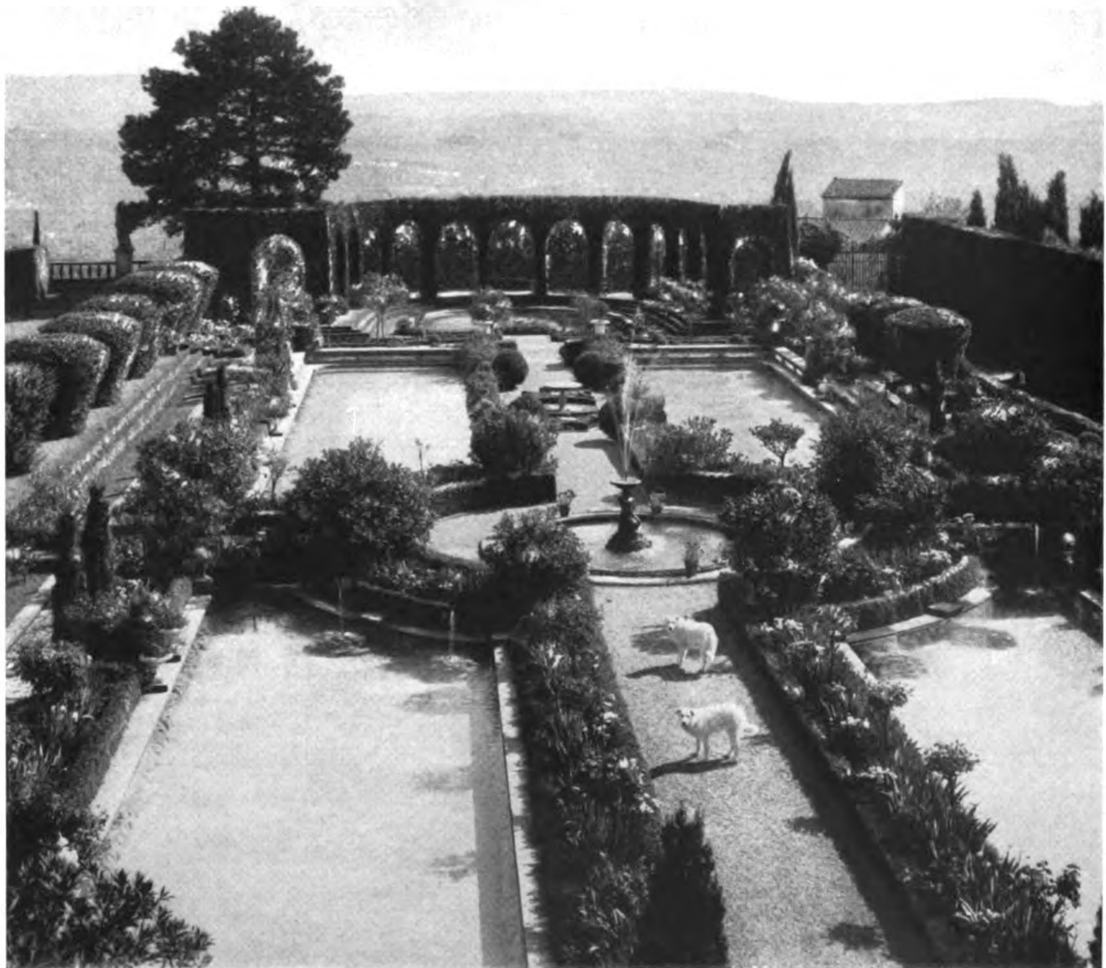
Rom / Villa Pamphili



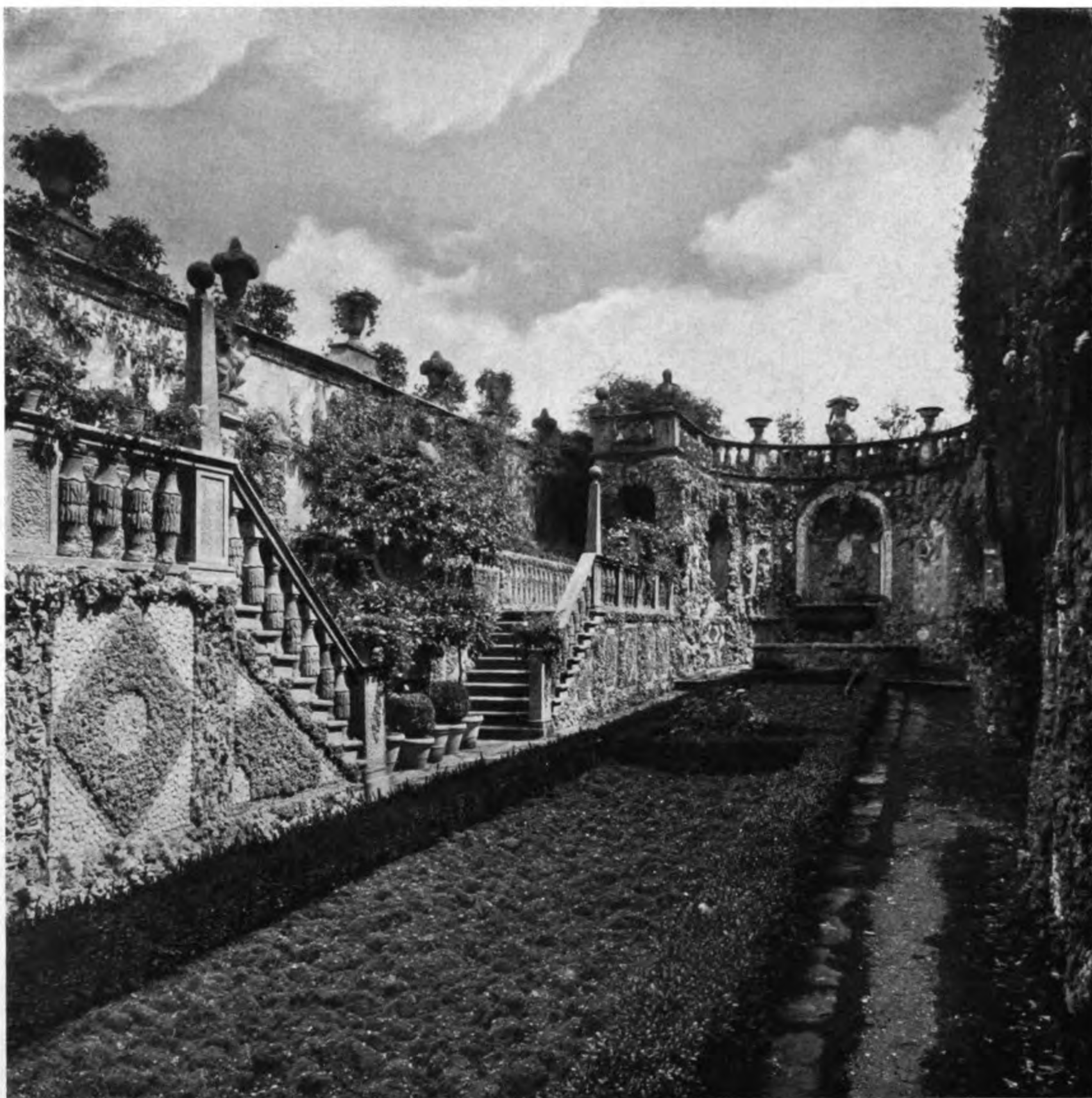
Florenz / Villa Poggio Imperiale



Settignano / Villa di Gamberaja



Settignano / Villa di Gamberaja



Settignano / Villa di Gamberaja



Settignano / Villa di Gamberaja



Verona / Giardino Giusti



Caserta



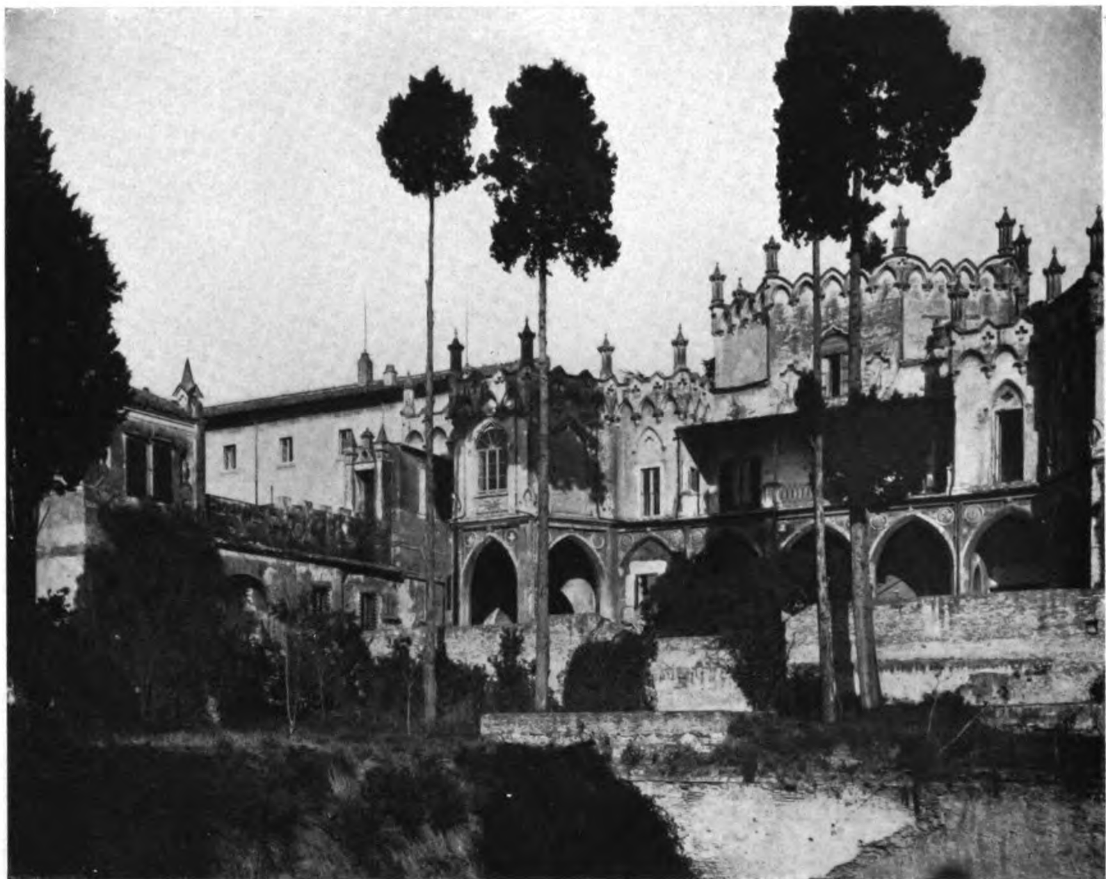
Caserta



Rom / Villa Albani



Rom / Villa Albani



Rom / Villa Mills

DER KLASSISCHE FRANZÖSISCHE GARTEN

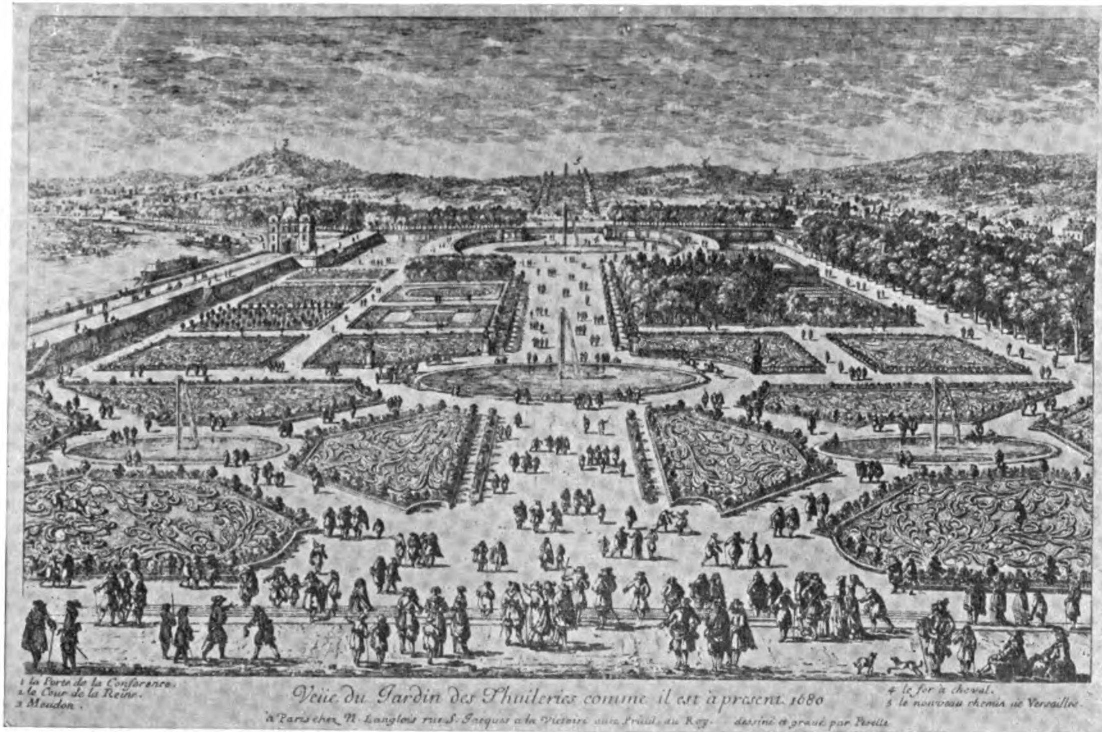
Die Entwürfe Ducerceaus hatten Parterreteilungen und strenge Achsengliederung für den Garten korrespondierend mit dem Schloßbau ausgebildet. Schon in *Charleval* tauchen Baumbosketts auf, um breite Raumwirkungen im Garten zu erzielen, schmale hohe Korridore zu fassen oder weite Parterreflächen mild zu rahmen. Nun lernte man in Italien die Lust und den Mut zu Terraingliederungen kennen, wo der Atem stolz und mächtig geht, Geländewellen in einer Gebärde des Hinschenkens über Rampen und Treppen hinabstürzen, alles durchwirkt wird vom lebendigen Pulsschlag der Gewässer.

Zahlreiche französische Künstler finden sich gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom ein. Poussin, der Maler heroischer Landschaften, ist ihr Haupt. Als 1666 die École de France in Rom gegründet wurde — Poussin sollte ihr erster Direktor werden, doch starb er ein Jahr vorher —, war diese Tat Colberts das Eingeständnis der Verwachsenheit französischer Kunst in die römische. Mag auch mehr an die Antike als an den gleichzeitigen italienischen Barock gedacht worden sein, bewußt und unbewußt werden Einflüsse der Umgebung aufgenommen: die Architektonik des italienischen Barockgartens mußte sich mit der traditionellen französischen Form vereinen. Ein neuer europäischer Gartentyp entstand.

Es ist auffallend, wie wenig starke und führende Persönlichkeiten die französische Kunst dieser Jahrhunderte in ihrem Streben nach Bindung und Gesetzmäßigkeit hervorgebracht hat. Auch die Geschichte der französischen Gartenkunst im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts legt sich auf einen Namen fest: Lenôtre.

Palais du Luxembourg ⟨d'Orleans⟩ in Paris
⟨Gomboust 1652⟩

In seinen Schöpfungen ist er durchaus vom italienischen Barock abhängig, obgleich er die übliche Reise nach Rom erst mit fünfundsechzig Jahren macht. Ein Brief Colberts vom 20. Januar 1679 an den Duc d'Estrées, den französischen Gesandten in Rom, unterrichtet über den Zweck dieser Reise: »Monsieur, — Le Sieur Le Nostre, que vous connoissez, s'en allant en Italie, non pas tant pour sa curiosité que pour rechercher avec soin s'il trouvera quelque chose d'assez beau pour mériter d'estre imité dans les Maisons royales ou pour luy fournir de nouvelles pensées sur les beaux dessins qu'il invente tous les jours pour la satisfaction et le plaisir de sa Majesté . .«. Den Sinn des italienischen Barockgartens hatte Lenôtre lange vorher aus Stichen und Zeichnungen kennen gelernt. Seine große Tat ist die Verschmelzung solcher Kompositionen mit dem alten



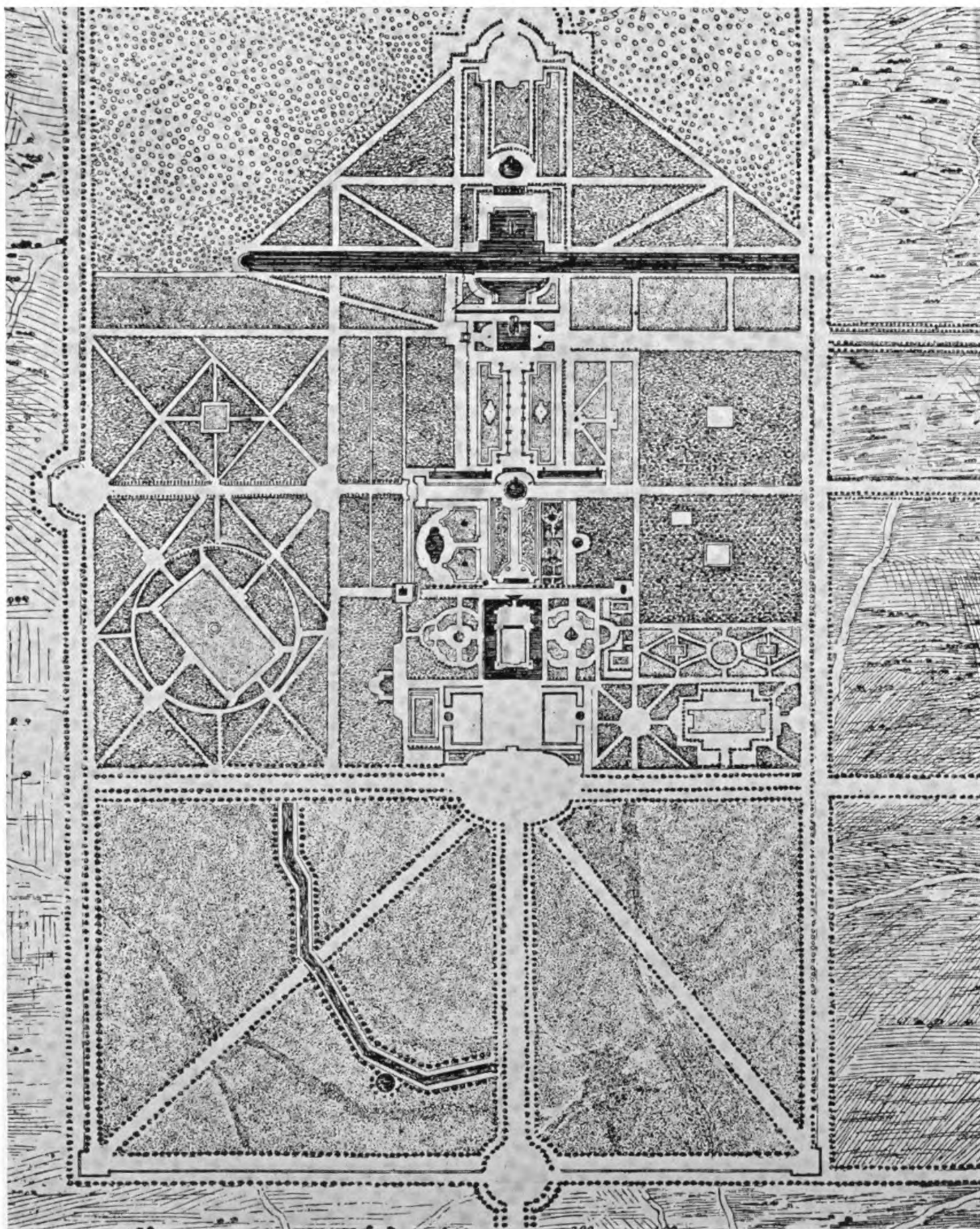
Jardin des Tuileries in Paris
‹Perelle um 1680›

französischen Parterregarten. Aus dem Brief des allmächtigen Ministers scheint weiter hervorzugehen, daß Lenôtre auch auf den Bau der Schlösser Einfluß ausgeübt hat, seine Arbeit nicht allein auf die Gartenanlage beschränkt blieb.

Auf Empfehlung Lebruns gewann der Finanzminister Fouquet, ein Mann von ungemeinem Spürsinn für künstlerische Leistung und Begabung, den nicht mehr jungen, doch kaum bekannten Lenôtre, um neben seinem von Levau gebauten Schloß *Vaux-le-Vicomte* den Garten anzulegen. Als Sohn des Intendanten der Tuileriesgärten war Lenôtre vorbereitet, obgleich er zunächst sich als Maler versucht hatte. Seit 1657 wuchs der Bau aus den Fundamenten empor, schon vorher hatte man mit der Gartenanlage begonnen. Das Schloß ist ein Breitbau unter Aufnahme palladianischer Raumdispositionen, an den vier Ecken erscheinen Rudi-

mente der einstigen Türme wie derbe Risalite: als ob das ehemals quadratisch angelegte Kastell mit dem Hof in der Mitte breitgepreßt worden wäre. Der Garten ist heut in seiner alten Architektonik wieder hergestellt, von der früheren Ausstattung fehlt manches. Jenseits des Schloßgrabens liegt ein oberes Parterre, getrennt durch eine Rampe in der ganzen Breite von dem schmaleren unteren Parterre. Eine breite Hauptachse, unterbrochen durch ein Rundbassin mit hohem Wasserstrahl und damit akzentuiert, führt von der Schloßgrabenbrücke in die Tiefe des Gartens, eine breite Treppe verbindet oberes und unteres Parterre. Dann wiederum ein Absatz, tiefer und kräftiger als die Trennung der Parterres: eine Rampenmauer mit gereihten Wandfontänen. Dahinter dann, in der Perspektive des Gartens, die sich der freien Landschaft leise und zärtlich vermählt, als breiter Trennungsstrich der Kanal und große Wasserbecken im Dunst der Ferne spiegelnd, Einbezogenheit und Jenseitigkeit zugleich.

Mit einer einzigen Tat ist das Programm des französischen Fest- und Repräsentationsgartens aufgestellt. Was diese Anlage mit der alten französischen Renaissance-Gartenkunst, was sie mit den italienischen Barockgärten gemeinsam hat, ist schon angedeutet. Auch die Motive im einzelnen lassen sich ableiten. Französisch sind Parterre- und Achsenteilung der übersehbaren Flächenfelder, die schaubaren Proportionen, wie sie sich gleichzeitig auf der Louvrefassade des Claude Perrault darstellen. Noch der von Lenôtre dem Älteren angelegte *Jardin des Tuileries* in Paris arbeitet ausschließlich mit solchen Parterreanlagen, der Sohn ironisierte allerdings diese Ausschließlichkeit. »Il disoit des parterres« berichtet Saint Simon, »qu'ils n'étoient bons que pour les nourrices qui, ne pouvant quitter leurs enfants, s'y promenoient des yeux et les admiroient du deuxième étage«. Italienisch in Vaux-le-Vicomte sind die Motive der plastischen Gliederung: die Rampen, die Kurventreppen, die Querwasser und die Wandfontänen — diesen begegnet man schon in der Villa d'Este zu Tivoli. Echt französisch wieder ist das Absprengen einzelner Bosketts, die eine Einheit für sich bilden mit Wiesen, Teichen oder Bauten in



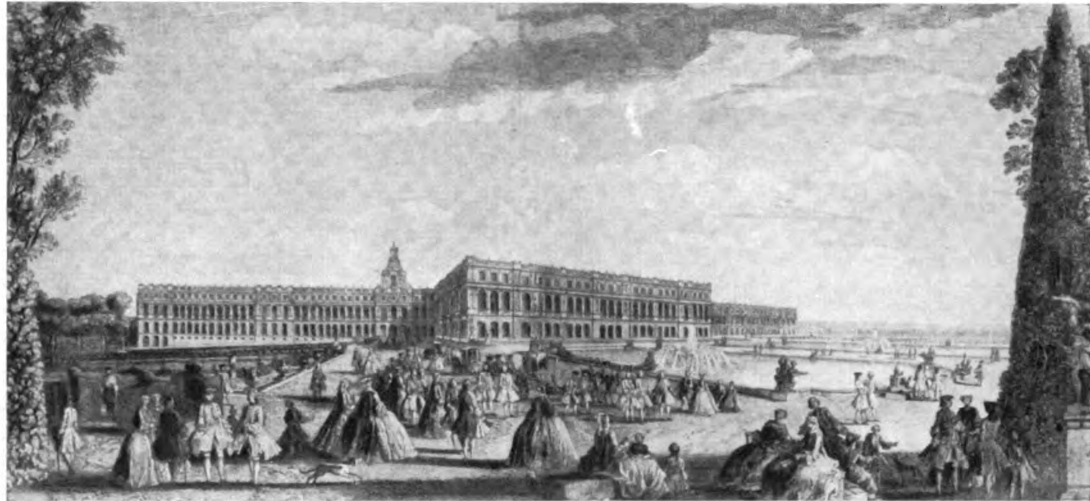
Vaux-le-Vicomte
(Sylvestre um 1660)

ihrer Mitte. Sie entsprechen dem Bedürfnis nach Gliederung des gesellschaftlichen Lebens, nach Plätzen für verschiedene und abwechselnde Darbietungen.

Und die Einbindung jener phantasiebeflügelnden Tiefe, die Verschmelzung geformter Gartenteile mit der formlösenden Landschaftsferne? Es liegt nah, auf die malerischen Kompositionen eines Poussin, eines Claude Lorrain zu verweisen, auf jene traumverlorenen Landschaften, in denen mehr die Seele als der Blick schweift, die nun Lenôtre der lebendigen Natur zurückschenkte. Doch alles läßt sich auf einen Generalnenner barocken Empfindens zurückführen: auf die Sehnsucht nach Raumunendlichkeit. Sie lebte damals nicht nur im Herzen der Künstler: Leibniz und Newton fanden gleichzeitig die Analysis des Unendlichen, die Infinitesimalrechnung. Italienische Künstler haben diese Raumunendlichkeit illusionistisch zuerst in Deckengemälden gestaltet, verbunden mit den realen Räumen der Kirchenhallen und Säle. Etwas von nordischem Empfinden aber mußte mitwirken, um das Problem aus den darstellenden Künsten wieder dem Bereich der Urzeugerin Natur zurückzugeben.

Fouquet ist 1659 im Augenblick der Vollendung dieses glänzenden Werks, das Millionen und Millionen verschlang, von Ludwig XIV. eingekerkert worden. Aber der absolutistische Herrscher hat nichts anders zu tun gewußt, als sich für seinen nun entstehenden *Schloßbau zu Versailles* die Fouquetschen Mitarbeiter zu verpflichten: Levau als Architekten, Lebrun als Maler, Lenôtre als Gartenarchitekten, dazu die beiden Fouquet befreundeten Dichter Molière und Lafontaine. 1668 war der Garten in seinen großen Zügen fertig. Ein glänzendes Fest fand statt, bei dem Molières George Dandin aufgeführt wurde. Die einzelnen Unterteile des Gartens sind erst nach und nach beendet worden, der Skulpturenschmuck hat französische Bildhauer in Versailles und Rom noch zwei Jahrzehnte lang beschäftigt. Infolge der politischen Lage wurden 1688 die Arbeiten für lange Zeit eingestellt. – Kein Gedanke in Versailles, der nicht schon in Vaux-le-Vicomte gedacht wäre, nur daß sich jetzt die Verhältnisse verschieben unter enormer

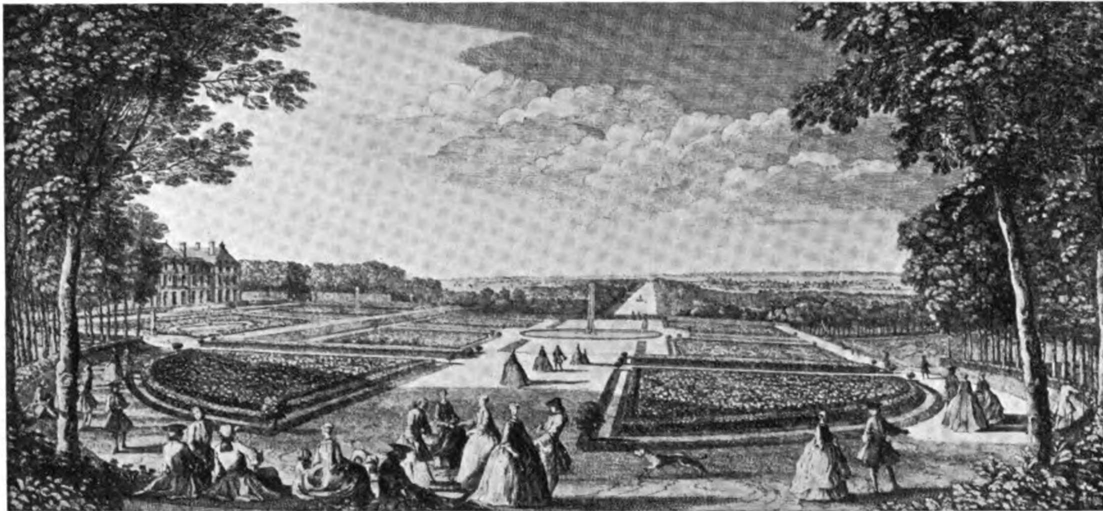
Schloß Versailles
(um 1700)



Versailles
(Jean Rigaud um 1730)

Steigerung der Größenmaße. Aber diese Verhältnisse waren ja auch in der Baukunst diskutiert und wurden gleichzeitig an der Perraultschen Louvrefassade ins Übergroße gesteigert.

Da Versailles die Ummantelung eines kleinen Schlößchens aus der Zeit Ludwigs XIII. ist, die dann durch Flügelbauten mächtig in die Breite gedehnt wurde, findet man im Innern keine einheitliche Raumanordnung, die sich in eine Beziehung zur Anlage des Parkes bringen ließe. Selbst die berühmte Galerie entstand durch Überbauung einer Terrasse, die zwischen den beiden Eckrisaliten lag. Das Massiv des Schloßbaus bestimmt die Breite des Gartens. Das erste Parterre mit den zwei spiegelnden Wasserbecken, die statt der bisher üblichen Musterbeete hier zum erstenmal erscheinen, ist auf den vorspringenden Mittelteil des Schlosses abgestimmt. Dieses Parterre schiebt sich wie eine Bastion vor, nach beiden Seiten senkt sich das Gelände und wird parallel zu den Schloßflügeln mit Achsen rechts gegen eine Fontänenanlage, links über eine große Rampe und die Orangerie gegen die Pièce des Suisses geführt, den von Schweizern gegrabenen See. In der Hauptachse des Parterres entwickelt sich eine breite Treppenanlage, die sich im Kurvenschwung nach



Park des Schlosses Sceaux du Maine
(Jean Rigaud um 1730)

rechts und links teilt. Ebenso wie bei der Villa d'Este, nur in riesigen Abmessungen, umschließt die Treppe ein Becken, die Fontäne der Latona, und strahlt gleichsam als Nische das zweite tiefere und breitere Parterre aus.

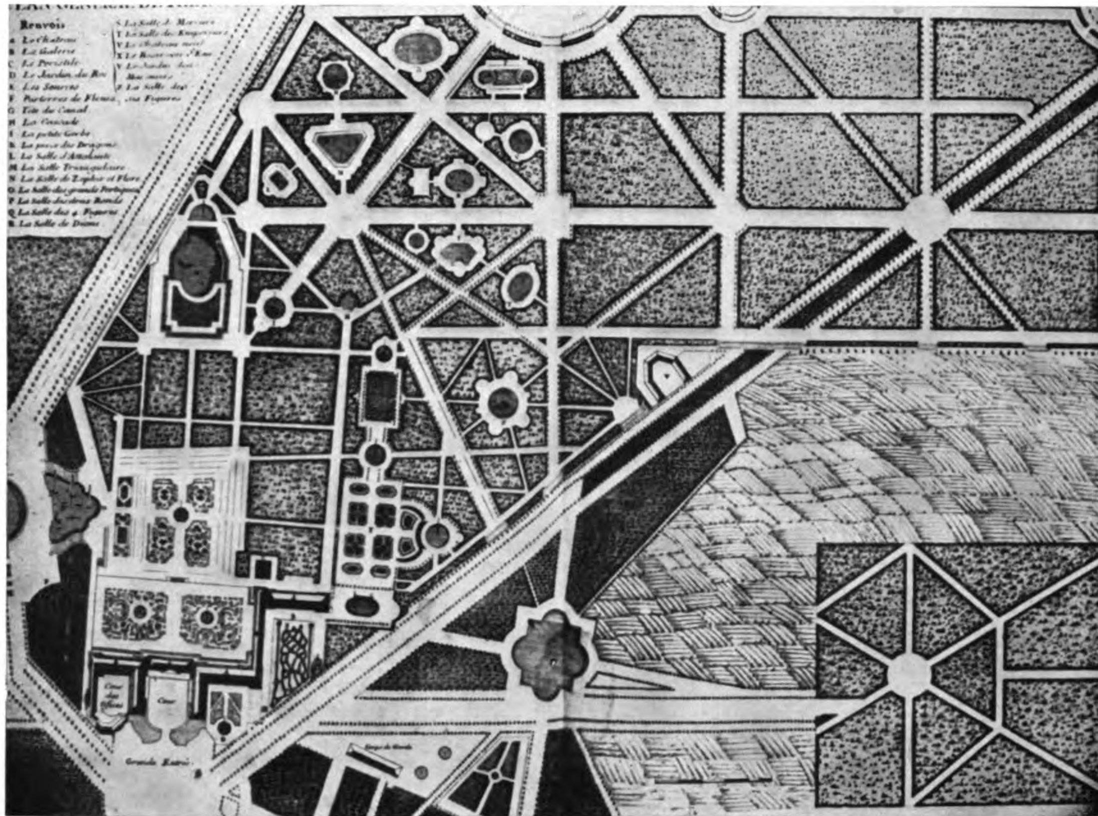
Schmaler wird nun die Achse zusammengefaßt. Zwischen hohen, heut riesigen Bosketts, die die Schere des Gärtners immer wieder zu raumfassenden Wänden formt, erstreckt sich in sanftem Fall jener tapis vert, der rasengrüne Teppich, dessen beträchtliche Länge weiße Marmorstatuen und Amphoren auf hohen Sockeln gliedern und für das Auge faßbar machen. Nach dieser straffen korridorartigen Formung der Raumentwicklung endlich weit in der Ferne jenes schimmernde Verdunsten über den großen Teichen und Kanälen, die noch von Bosketts gefaßt doch schon aus festem Raumgefüge sich zu lösen beginnen, bis als letztes Blickziel nur die atmosphärische Vision bleibt.

Gegen das Schloß zu das Umgekehrte: eine immer festere Fügung der Raumabschnitte, straffere Zeichnung der Konturen und Auftreten plastisch exakter Formen der geschorenen Bäume, schließlich die Tektonik des Schloßbaues. Für die architektonische Wirkung des Schlosses ist die Kurvenrampen- und Treppenanlage

von größter unvergeßlicher Wirkung. Aus der Tiefe des Parks sieht man stets das Haupt- und das Attikageschoß des Schlosses. Es taucht dann rasch beim Latonabecken unter, um schließlich gänzlich hinter den Hecken der Rampen für den Hinaufsteigenden zu verschwinden. Dann aber bietet sich bei den letzten Treppenstufen dem Auge das Schauspiel eines raschen, rüstigen und zugleich pompösen Wachsens des Baumassives. Oben an der Treppe steht das Schloß in voller Größe, die an sich eine Überraschung ist, da nur hier der Unterbau und die volle Breitendehnung in Erscheinung tritt. Man muß das Unangenehme des wiederholten Aufsteigens und immer wieder Versinkens am Schlößchen von Sanssouci bei Potsdam erlebt haben, jene kraftlosen Anläufe, um die geniale Berechnung der Geländeführung durch Lenôtre ganz zu würdigen.

In den Bosketts verborgen besondere Anlagen: Fontänen, Gartentheater, alle Reste einer leicht romantischen Naturstimmung, die sich vor der strengen architektonischen Gesinnung ins Verborgene flüchteten. Doch möchte auch hier, mehr oder weniger passend, einmal der Architekt zu Worte kommen. So erbaute in einem solchen Boskett Mansart seine an sich schöne Kolonnade. Sie ist gegen den Willen Lenôtres entstanden, der von Ludwig XIV. nach seinem Urteil gefragt, freimütig antwortete: »d'un maçon vous avez fait un jardinier, il vous a donné un plat de son métier«.

Saint Simon, der seine Berichte »La cour de Louis XIV« gegen Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer Zeit schrieb, als man vom Garten bereits andere intimere Wirkungen verlangte, hat mit wenigen Sätzen den damals schon toten Lenôtre trefflich charakterisiert: »Le Nostre avoit une probité, une exactitude et une droiture qui le faisoit estimer et aimer de tout le monde. Il travailloit pour les particuliers comme pour le roi, et avec même application: ne cherchoit qu'à aider la nature, et à réduire le vrai beau aux moins de frais qu'il pouvoit: il avoit une naiveté et une vérité charmante«. Versailles wird von diesem versteckten Feind Ludwigs XIV. schlecht beurteilt. Schon die herrscherhafte Grundgesinnung einer solchen Park-



Grand Trianon von Versailles

anlage widerspricht ihm, dieser plaisir superbe de forcer la nature, dieser excès de puissance : il se plut à tyranniser la nature, à la dompter à force d'art et de trésors. Das obere Parterre sei viel zu groß. Es im Sonnenbrand zu durchschreiten, um in den kühlen Schatten der Bosketts zu kommen, verursache Qualen und mache die Erfrischung wieder zunichte. Die Kanäle und Wiesen dagegen seien sumpfig und stänken. Dem Schlosse gar mit seiner unübersichtlichen Innendisposition schiene ein Brand das Dach geraubt zu haben.

In allen hämischen Äußerungen steckt ein richtiger Kern, aber eines übersah Saint Simon vollkommen oder wollte es nicht sehen: die eindeutig klare, architektonische Haltung der gesamten Anlage, die sich nicht mit dem Park begnügt,

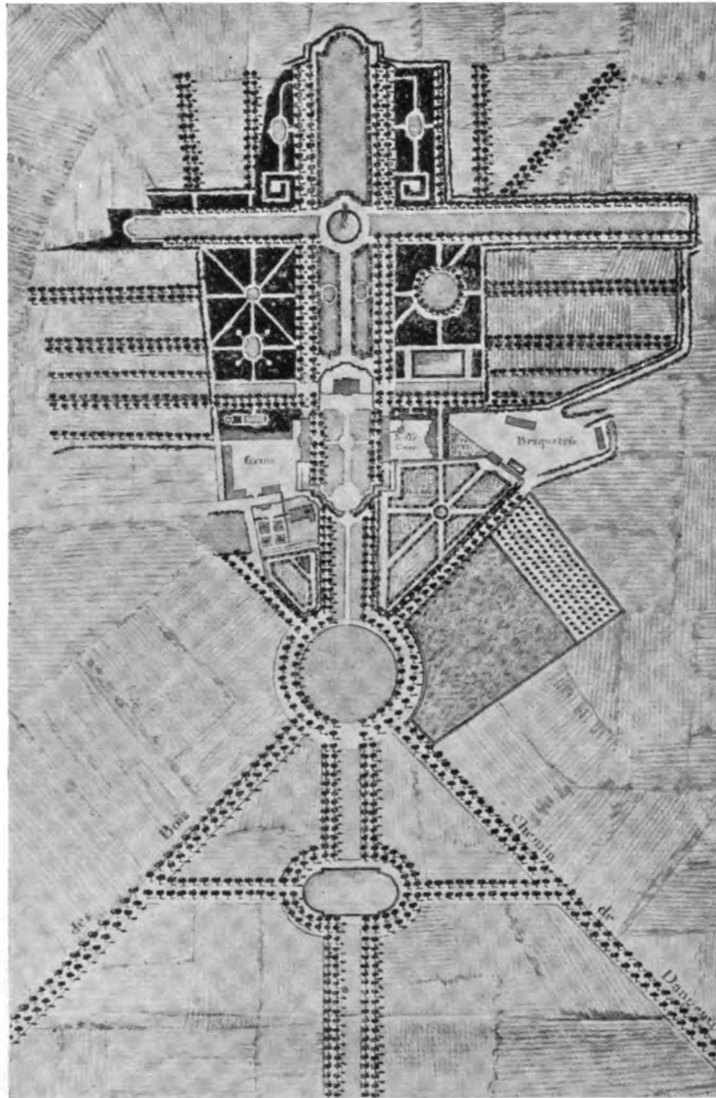
sondern sogar die Stadt auf der anderen Seite in ein Strahlensystem einbezieht. Wiederum rückte so der Bau in die zentrale Stellung der Komposition ein. Damit war der römische Barockgedanke gedämpft. Wie Meister der italienischen Hochrenaissance für die französische »klassische« Baukunst dieser Zeit bestimmend sind, so leuchtet auch hier die ideale Bauidee der italienischen Renaissance neu auf.

Anknüpfend an das Epos der italienischen Renaissance und die frühe höfisch-idyllische Literatur der Barockzeit ist die literarische Verwertung des Gartens in Frankreich eine sehr reiche. Die Stimmungen schwanken zwischen philosophischer Heiterkeit, die im Landaufenthalt fern allen erdrückenden gesellschaftlichen Ansprüchen endlich Ruhe zu finden glaubt, und jener letzten Wehmut, die im Park immer von neuem an längst vergangene Seligkeiten erinnert wird. »Tircis, il faut penser à faire la retraite« ist die Mahnung des Marquis de Racan ‹1589—1670›, die man bereits wie romantische Stimmung des 18. Jahrhunderts zu empfinden glaubt:

Tantôt il se promène au long de ses fontaines,
De qui les petits flots font luire dans les plaines
L'argent de leurs ruisseaux parmi l'or des moissons;
Tantôt il se repose, avecque les bergères,
Sur des lits naturels de mousse et de fougères,
Qui n'ont d'autres rideaux que l'ombre des buissons.
. . . .
Agréables déserts, séjour de l'innocence,
Où loin des vanités, de la magnificence,
Commence mon repos et finit mon tourment,
Vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
Si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
Soyez-le désormais de mon contentement!

Dagegen sieht Nicolas Boileau Despréaux ‹1636—1711› als klagender Liebhaber nur »Voici les lieux charmants, où mon âme ravie / Passait à contempler Sylvie«

C'est ici que souvent errant dans les prairies,
Ma main des fleurs les plus chéries
Lui faisait des présents si tendrement reçus.
Que je l'aimais alors! Que je la trouvais belle!
Mon coeur, vous soupirez au nom de l'infidèle:
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus?

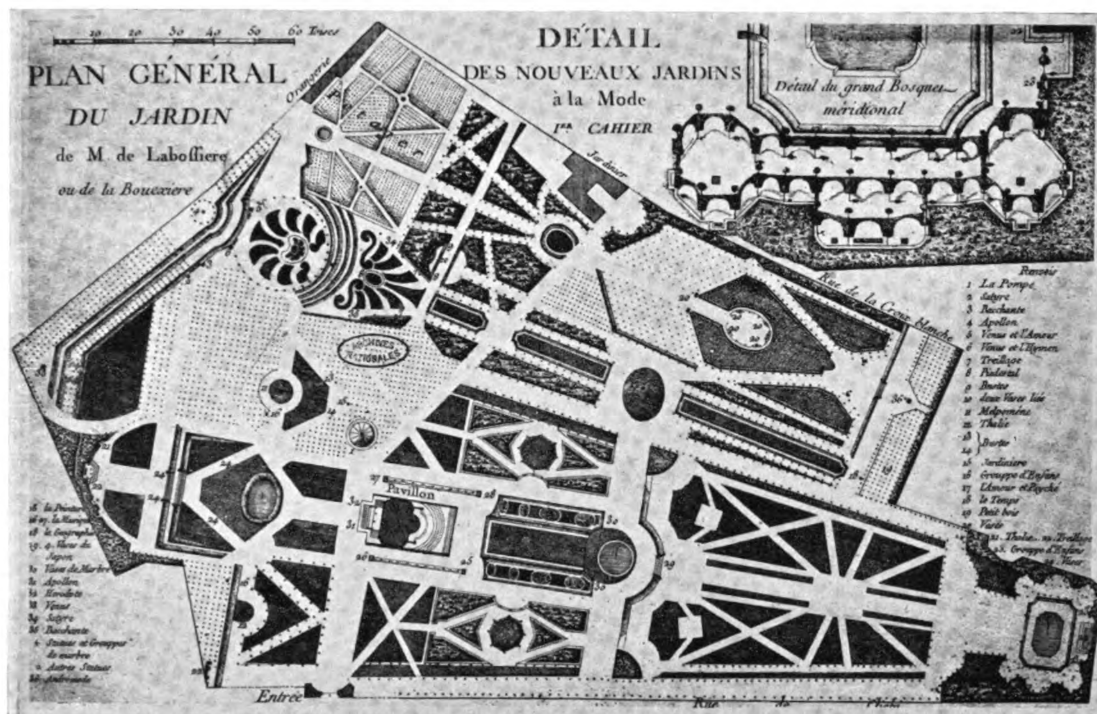


Petit Trianon von Versailles
(vor 1753)

Zahlreiche Theaterstücke wählen als Szenenbild den Garten, wenn nicht gar ihre Aufführung in die Gartentheater verlegt wurde. Es mag genügen, auf die ausführlichen Regiebemerkungen zu Molières Plaisirs de l'île enchantée und auf seine übrigen höfisch-idyllischen Ausstattungsstücke hinzuweisen. Zahlreiche zeitgenös-

sische Stiche illustrieren zudem die gesellschaftliche Bedeutung des Gartens, die wie in der Gotik vorwiegend eine amouröse ist.

Immer größer und bewußter war in der italienischen Baukunst das Vermögen geworden, einen weit verzweigten baulichen Organismus als Erscheinungseinheit darzustellen: am Ende der Entwicklung steht das Schloß von *Caserta*. In seinem gewaltigen Block mit Flügeln und Innenhöfen bildet der zentralgelegene Treppen- und Kuppelraum die Dominante. Im *Versailler Schloß* fehlt solche Dominante, die nachträglich eingebaute Galerie des Glaces ist im Ganzen ein Teilmotiv geblieben, auch zwischen unterem und oberem Geschoß vermittelt kein beherrschendes Raummotiv. Erklärt man dies als zufälliges Ergebnis verschiedener Bauperioden, so übersieht man, daß in der Grundrißbildung noch andere Momente Gültigkeit beanspruchen als die rein künstlerischen, wenn auch die französische Baukunst gesetzlich bis zum Schema sein kann. Mehr als anderswo bestimmen hier die Ansprüche des gesellschaftlichen Lebens. Daher die vielen kleinen Räume und Nebenzimmerchen, die eine seigneurale und doch gleichzeitig intime Haushaltung erfordert, aus denen sich im Gegensatz zur italienischen repräsentativen Einheit einzelne Komplexe aussondern, wie die Empfangsräume, die Speise- und Spielzimmer, das Boudoir mit dem Schlafgemach. Diese Komplexe haben ein deutlich voneinander gesondertes Dasein, werden zu verschiedenen Tageszeiten benutzt und bestimmen sogar als genaue Wertmesser die Größe der gesellschaftlichen Ehrung, die man den einzelnen Gästen des Hauses zu bieten gewillt ist. Geht man durch italienische Paläste, mit lebendiger Erinnerung an die Geschichte ihrer Bewohner, so fällt es schwer, diese oder jene Handlung mit einzelnen Räumen eines solchen Palastes in Verbindung zu bringen. In französischen Hôtels des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts ordnet sich jede Erinnerung sofort den Räumen ein: sie lokalisiert sich. Ja, die Räume allein schon strömen mit ungewöhnlich suggestiver Kraft historisch-persönliche Erinnerungen aus, weil sie gesellschaftlich so stark gebunden sind. Für die Erscheinung des Hôtel hat diese architektonische und soziologische Haltung



Jardin à la mode
⟨um 1750⟩

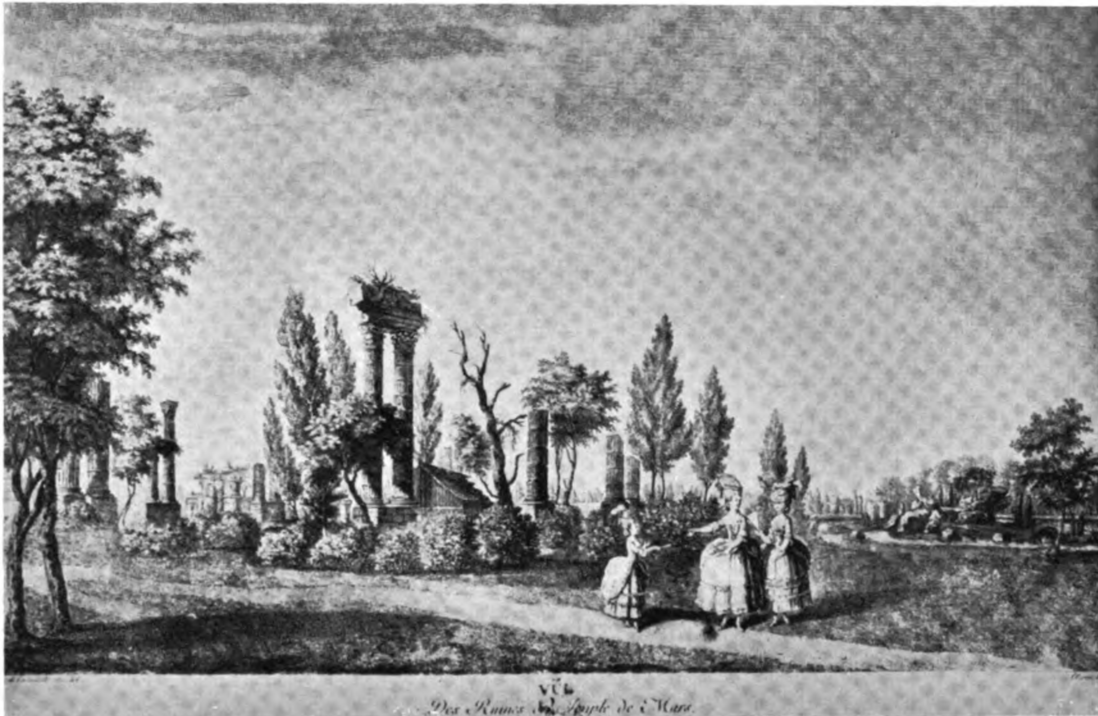
zur Folge, daß seine äußere Form höchst klar und rechnerisch rationell ist, daß aber seine Grundrißanlage nicht selten fast verwirrend erscheint.

So hat auch der spätere französische Garten weder die Verpflichtung noch den Wunsch gespürt, das große System, wie es die Hauptachse des Versailler Gartens darstellt, ausschließlich zu verwenden. Der französische Park ist nicht allein bauliche Ausdrucksform des Absolutismus. Gerade er hat frühzeitig Sonderungen und Lösungen vorbereitet, die zunächst soziologischer Art später zur sozialen Katastrophe führen sollten. Schon 1687—88 baut Jules Hardouin Mansart nördlich vom Versailler Kanal das *Grand Trianon*, dem dann Gabriel das *Petit Trianon* 1766 zugesellt. Beide Schlößchen haben besondere Gartensysteme. Der Garten des Grand Trianon zerlegt sich weiter in eine Fülle von Einzelmotiven, die in dem Ganzen genau das gleiche Sonderdasein führen, wie die einzelnen Appartements

im Hôtel. – Das Petit Trianon bettet sich so in das Gelände ein, wie es niemals eine römische Villa tun würde. Diese würde stets im Zuge des stark ansteigenden Terrains sich aufstellen, das tiefere oder höhere Niveau für Vorder- oder Rückseite verwenden. Das Petit Trianon dagegen stellt sich schräg gegen das steigende Gelände, so daß je zwei benachbarte Seiten einmal dreigeschossig, einmal zweigeschossig sind. Neben dem Einfahrtshof entstehen drei gesonderte Parterreanlagen, wobei das Hauptparterre mit der schönen Terrassenanlage und dem runden Gartenpavillon in der Tiefe – eine nochmalige letzte Absonderung gesellschaftlicher Handlung! – nicht einmal in der Achse des Einfahrtshofs, sondern rechtwinklig gegen ihn gelegt ist.

In diesen abgesonderten Teilen des Gartens lockert sich auch zuerst die strenge architektonische Haltung. Gleichsam unbeobachtet wagt man in einzelnen Bosketts sich etwas freier zu geben. So machen manche *Gartenpläne um 1750* den Eindruck von Unordnung und Zerstückelung. Das dominierende Motiv verschwindet hinter dem Spiel des Vielfältigen – man wird die Gleichung zum Rokoko-Ornament finden.

Wie der deutsche so verdankt auch der französische Garten des ausgehenden 18. Jahrhunderts viele Anregungen dem englischen Landschaftsgarten. Der Theoretiker Laugier, dessen hohe Bedeutung für die Entwicklung der französischen Baukunst Mitte des 18. Jahrhunderts ich in früheren umfangreichen Arbeiten oft genug betont habe, schreibt in seinem 1755 erschienenen Essai sur l'Architecture ein besonderes Kapitel über Embellissement des Jardins. Er kritisiert trotz aller Achtung vor der großen Leistung sehr scharf an Versailles »la nature étouffée, ensévelie sous un appareil outré de symmetrie & de magnificence«. Sein eigenes Programm lautet: Il faut se servier de ce que la nature a d'aimable, à embellir les productions, en les combinant d'une maniere gracieuse & touchante, sans leur ôter jamais cet air simple & champêtre, qui en rend le charme si douce. Dreierlei gefiele uns an der Natur »l'ombrage des bois, la verdure des gasons,

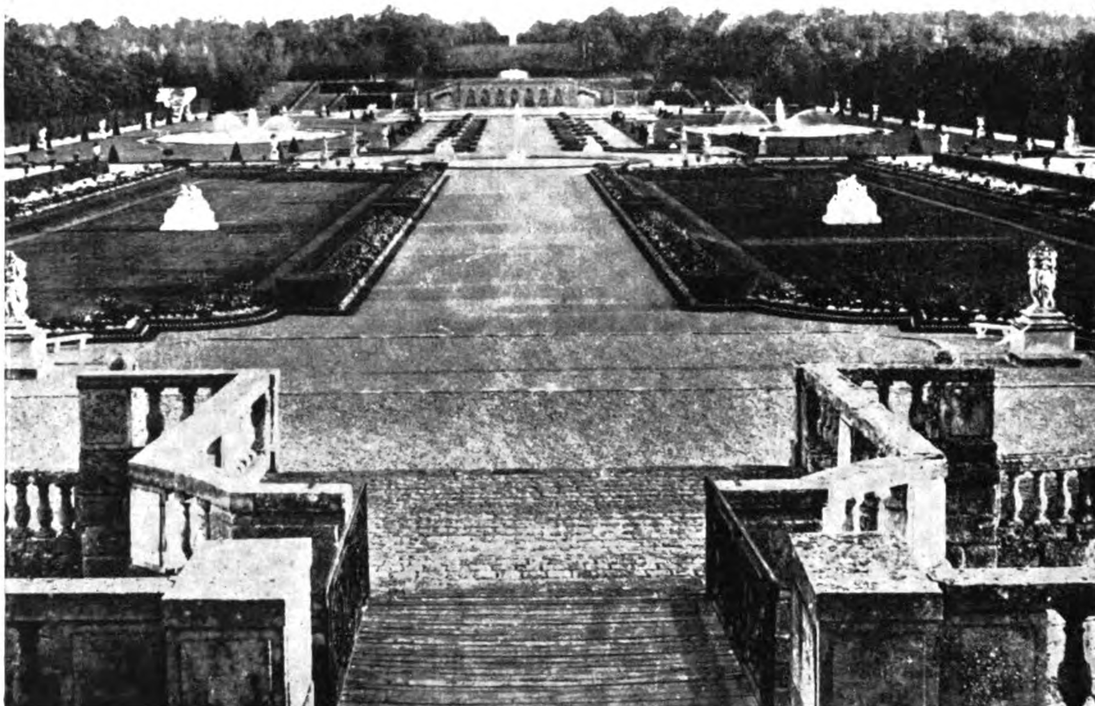


Parc Monceau bei Paris
(Carmontelle)

le murmure des ruisseaux; les jolis points de vue & les paisages agréables; l'heureuse bisarrerie que la nature met dans ses assortimens, & ce beau négligé qui bannit de sa parure tout air de recherche & d'affectation«. Der vollkommene Gartenarchitekt müsse die Begabung eines Malers haben, um mit den lebendigen Farben der Natur gleichsam ein Gemälde zu komponieren. Rousseaus Theorie von der Reinheit der Natur gegenüber allem Menschenwerk, seine begeisterten Gartenschilderungen in der Nouvelle Héloise (1759) haben gleichfalls ihre Wirkung auf die Gartenkunst nicht verfehlt, besonders nachdem sein Gönner Marquis de Girardin sich den viel bewunderten *Park von Ermenonville* in Rousseauschem Geist hatte anlegen lassen.

Die regelmäßigen Teile des *Petit Trianon Gartens* umgibt Richard 1774 mit den vielfach gewundenen Anlagen eines englischen Gartens, in dessen Grund

der Hameau, der spielerische Weiler mit Mühle, Meierei und anderen Häuschen der Marie Antoinette liegt, Schauplatz erotischer Tändeleien in Boucher-Maskerade, ein letzter Nachklang der Watteaufeste. Im *Parc Monceau* zu Paris spiegelt sich mit diesem Empfinden zugleich die Ruinensentimentalität der Zeit.



Vaux-le-Vicomte



Versailles



Versailles



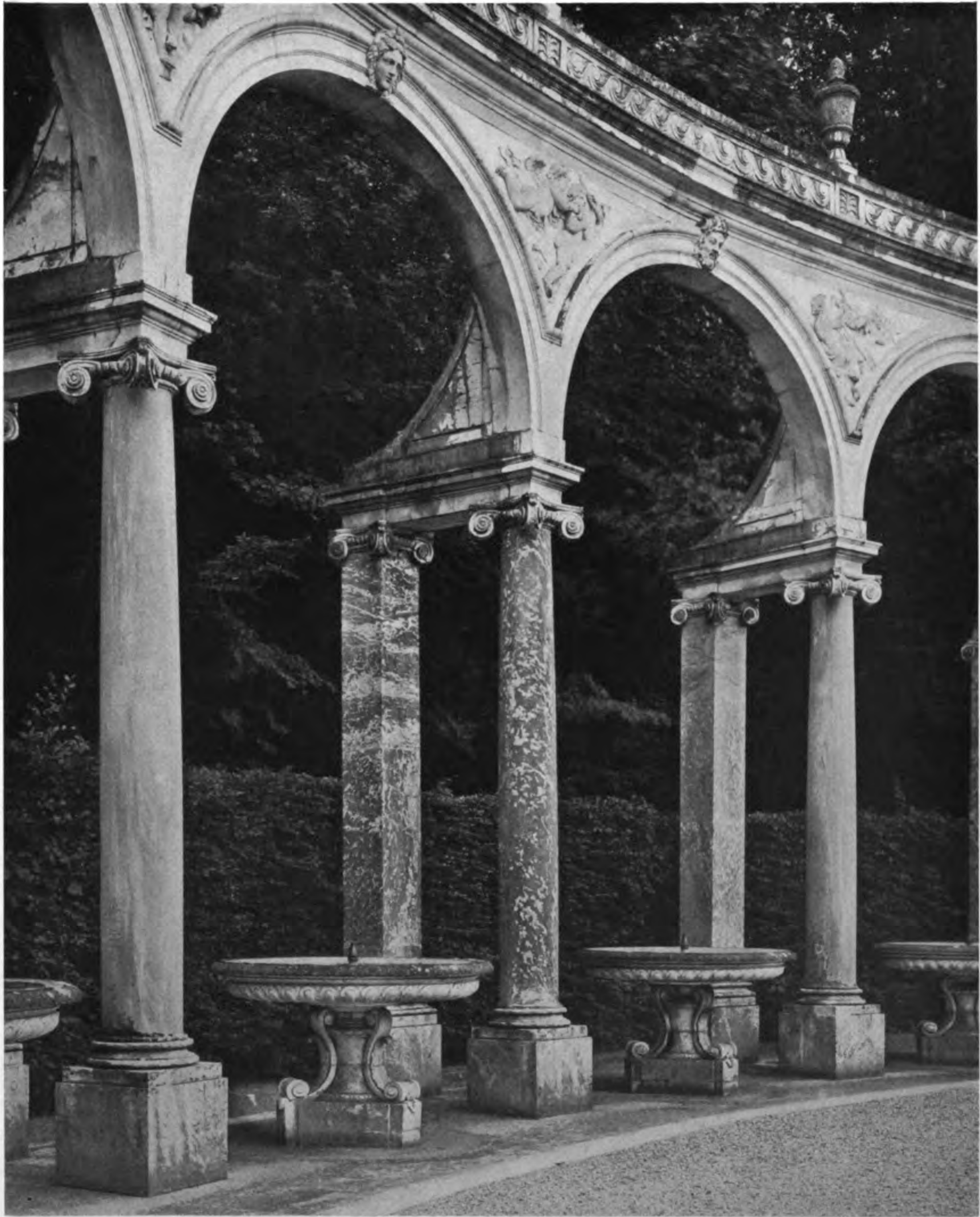


Versailles / Parterre d'Eau

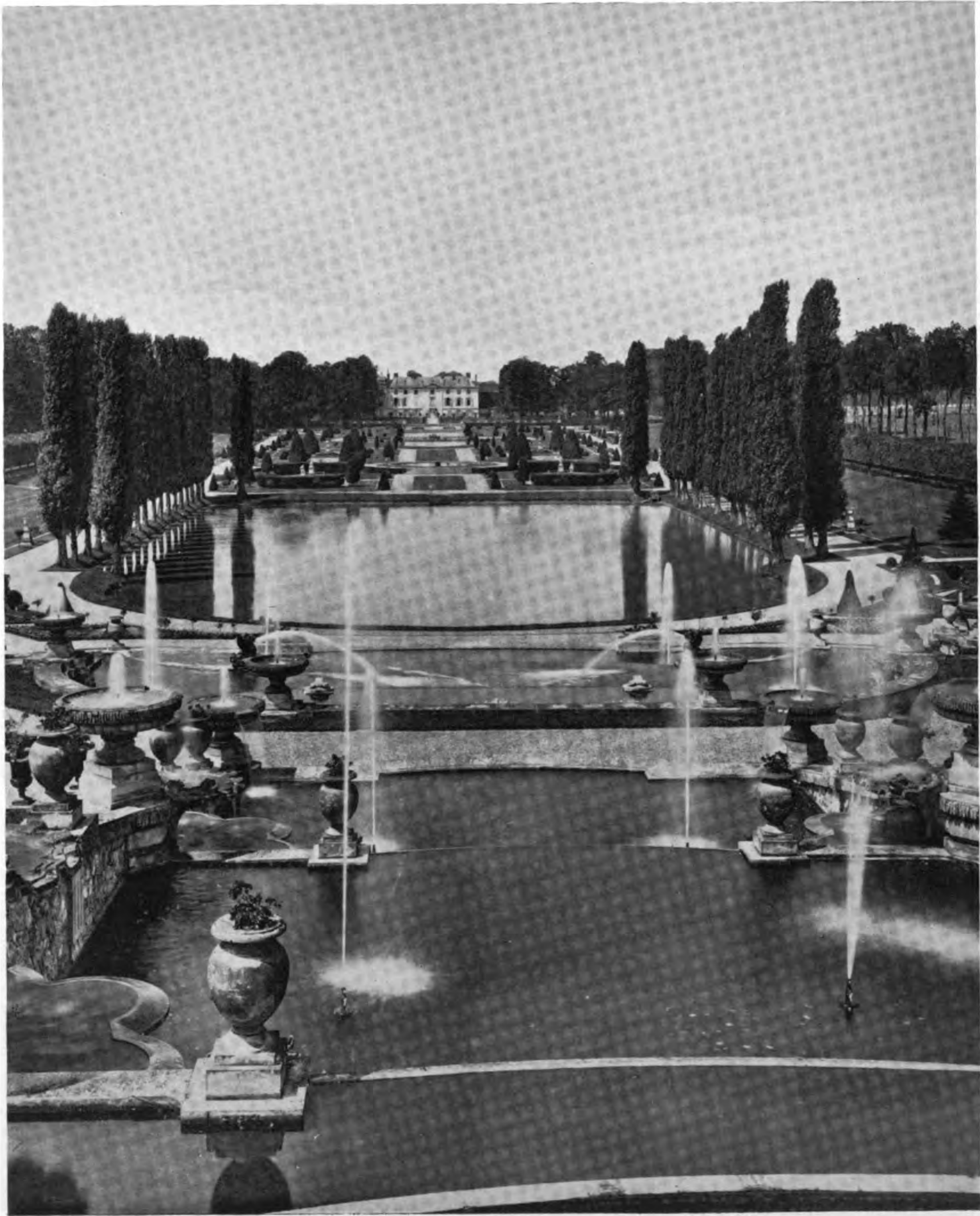
Versailles / Kanal



Versailles



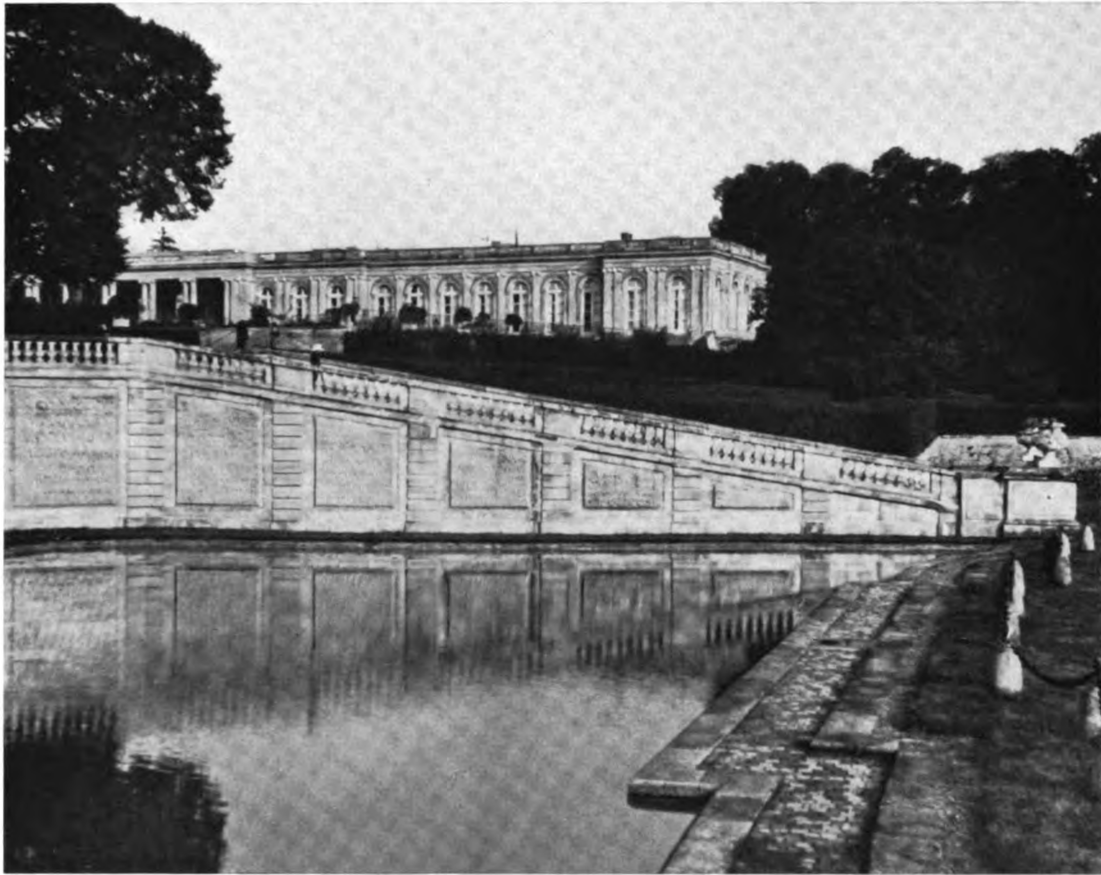
Versailles



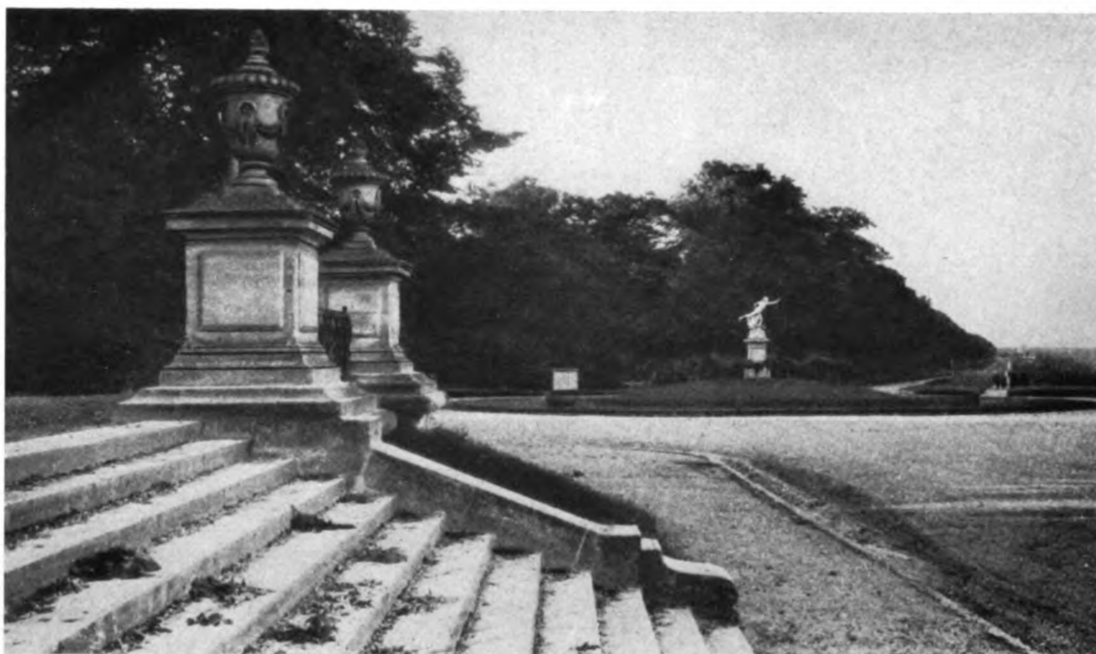
Pomponne



Versailles / Grand Trianon



Versailles / Grand Trianon

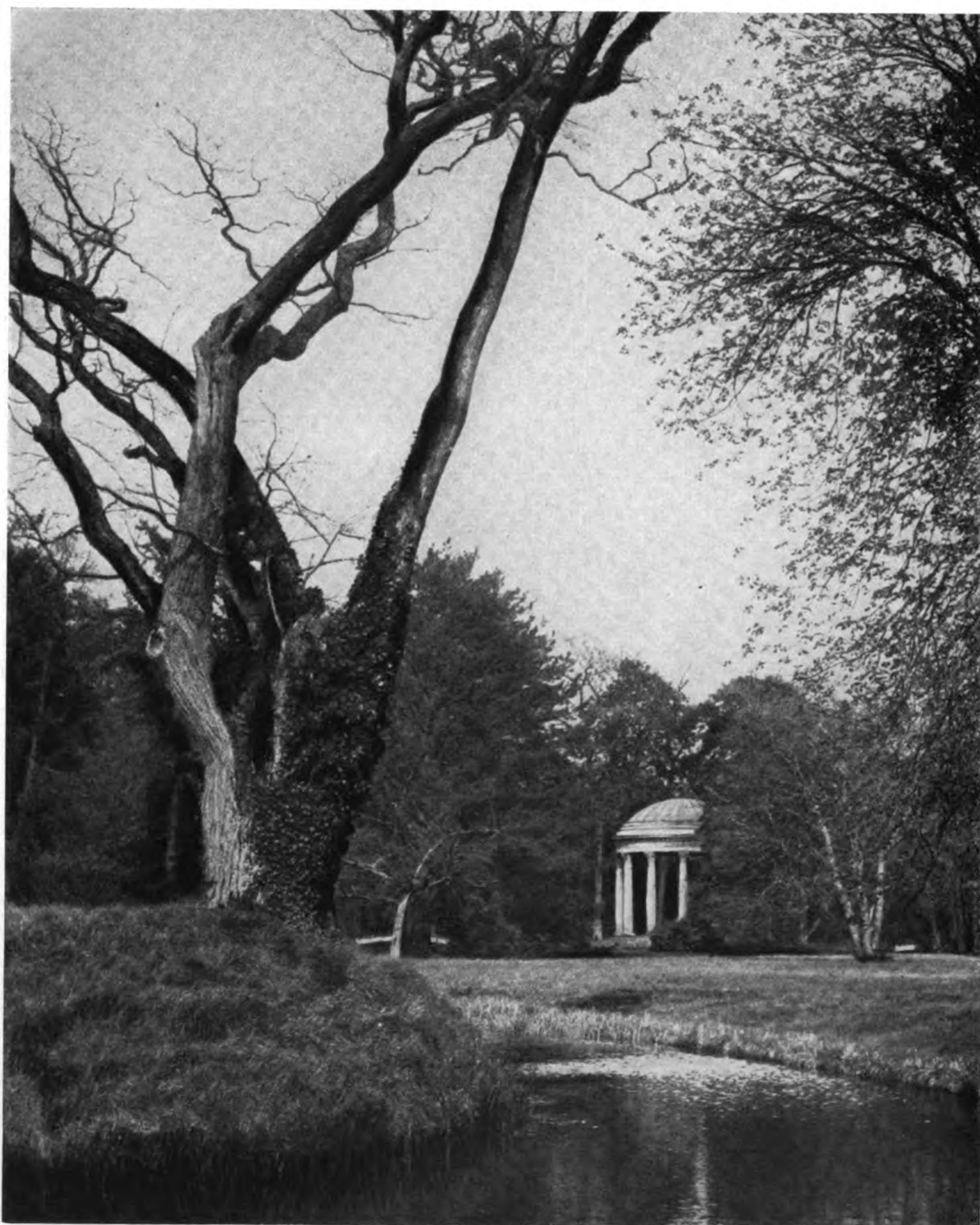




Saint Germain Saint Cloud



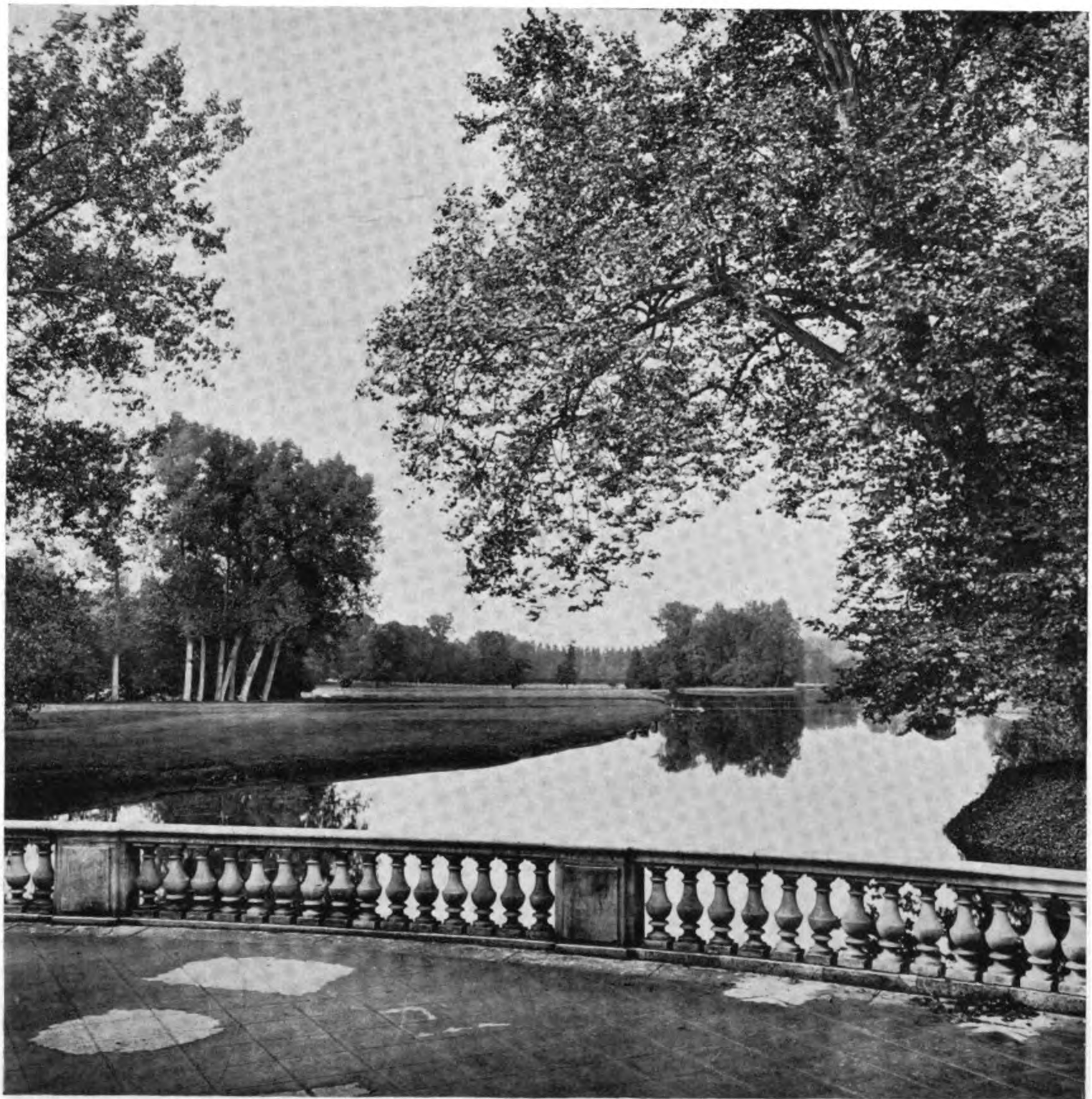
Versailles / Petit Trianon



Versailles / Petit Trianon



Versailles / Hameau

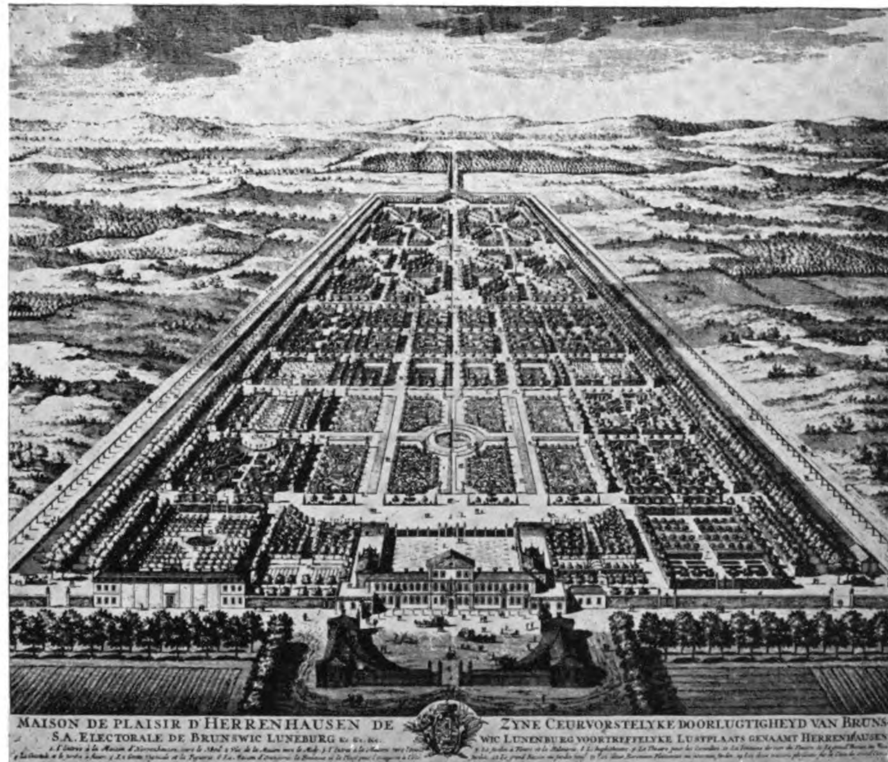


Ermenonville

DER DEUTSCHE GARTEN

In Deutschland entsteht bald nach dem Dreißigjährigen Krieg als erste große Parkanlage *Herrenhausen* bei Hannover. Der Bau des Schlosses wurde bereits 1665 durch den Italiener Bedogni begonnen. Gleichzeitig wurde der erste Teil des Lustgartens nach Entwürfen des Franzosen Perronet angelegt. Sein Feldersystem unterscheidet sich in keiner Weise von Anlagen, die Ducerceau, der Landsmann Perronets, schon ein Jahrhundert früher entworfen hatte. Erst im zweiten Parkteil, der gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts durch Charbonnier angelegt wurde, erscheinen vereinheitlichende Stern- und Diagonalsysteme, wie man sie im vorderen Teil des Tuileriesgartens, im Garten des Grand Trianon, im rückgelegenen Teil des Versailler Parks neben dem Kanal verwandte.

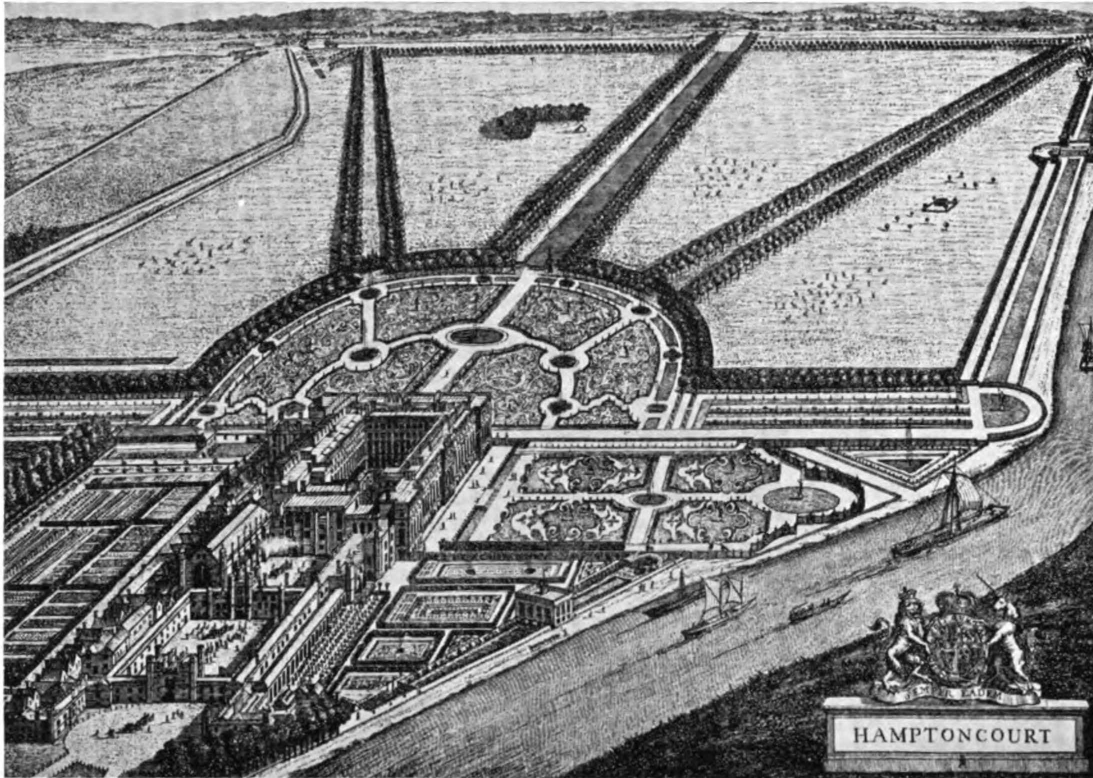
Aber ist nun dieses Stern- und Diagonalsystem durchaus als französische Erfindung anzusprechen? Schon gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts findet es sich in idealen italienischen Stadtbauplänen und Scamozzi benutzt es 1593 für die Anlage der Festungsstadt Palma nuova bei Udine in Oberitalien. Sir Christopher Wren verwendet es 1666 für den neuen Bebauungsplan des niedergebrannten London. Der Einfluß dieses Architekten wird auch bei der Anlage des gleichzeitig entstehenden Parks von *Hampton Court* ausschlaggebend gewesen sein: drei breite Alleen führen vom Park strahlig in die benachbarten Wiesen hinaus. Die Elemente des Lenôtreschen Systems sind also zeitlich bedingt und daher auch allgemein benutzt. Das schmälert seinen Ruhm nicht, denn nicht die Verwendung, sondern die besondere Art der Verwendung machen das Geniale seiner Leistung aus: die optischen Maß-



Herrenhausen bei Hannover
‹Sasse um 1740›

stabsrechnungen in der Gartenanlage, die Feinheiten der Geländemodellierung und vor allem die räumliche Auflösung in jene malerisch-landschaftlichen Fernen. Von all dem ist im Herrenhauser Park noch kaum etwas zu spüren, er ist mehr im Gedanken Ducerceaus und des älteren Lenôtre geschaffen, eher rückblickend als in die Zukunft weisend.

In den neuen Gartenanlagen, die nach Besiegung der Türken 1683 vor den Mauern Wiens entstanden, macht sich auch in Österreich eine veränderte Gesinnung zum erstenmal deutlich geltend. Wieder wäre es unrichtig, als Vorbild des *Belvederegartens*, den sich zugleich mit einem Palais der Türkenbesieger Prinz Eugen von Savoyen anlegen ließ, einzig auf Anlagen Lenôtres zu verweisen. Denn grade jene Entwicklung in unbegrenzte Tiefen hat auch dieser Garten nicht. Dagegen entspricht



Schloß Hamptoncourt bei London
(Bowles um 1750)

seine Modellierung ebenso wie das 1693–1724 von Hildebrandt erbaute Prachtpalais durchaus italienischer Gesinnung. Das Palais liegt an höchster Stelle, das Gelände senkt sich gegen die Stadt und wird durch das Wohnhaus des Fürsten abgeschlossen, das ebenfalls Hildebrandt errichtete. – Man weiß nicht recht, welche Seite des großen Palais die repräsentative Hauptfront darstellt, welche im Sinn der italienischen Barockvilla als intimere gedacht ist. Die Ideen sind etwas verworren. Doch wird die Anlage in ihrer Tektonik verständlich, wenn man nicht das Palais, sondern das tief gelegene Wohngebäude mit seinem großen Vorhof gegen die Stadt als Ansatzstelle der Achse nimmt, für den ansteigenden Garten das Palais nur als prächtiges Abschlußmotiv, nicht aber als Zentrale der ganzen Komposition versteht. In drei Absätzen schichtet sich der Garten hoch. Die breite Mittelallee des unteren

Absatzes wird durch eine Rampe in Nischenform mit Kaskade und Wasserbecken aufgefangen. Damit ist die Wegachse abgebrochen. Symmetrisch gestaltete Wege führen rechts und links am Rande des Gartens entlang weiter nach oben. Auch der zweite, leicht eingesenkte Absatz enthält eine Kaskadenanlage gestufter Becken, dieser Teil ruht räumlich still in sich. Die Parterreanlage des oberen Absatzes ist als Vorplatz des Palais gedacht. Auf seiner Rückseite, die durch Massenentwicklung und Dekoration hervorgehoben ist, breitet sich dann nochmals eine weite Fläche mit spiegelndem See in der Art des Versailler Parterre d'eau aus.

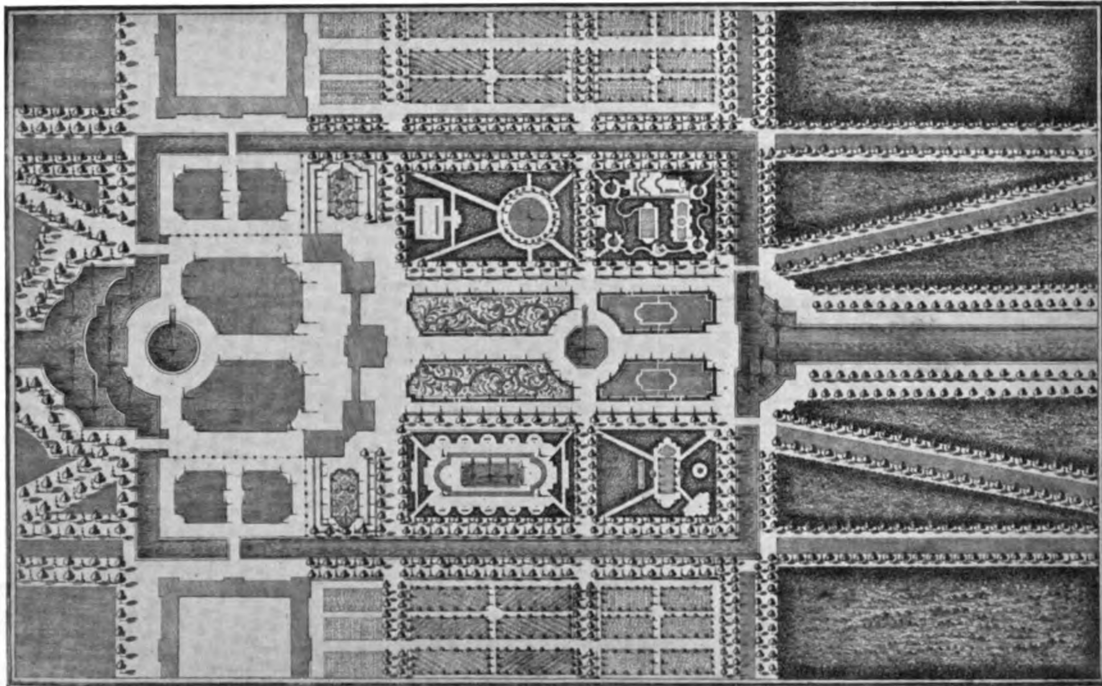
Ende des 17. Jahrhunderts entsteht in der Nähe Wiens die Anlage von Schloß und Park *Schönbrunn*. Der Architekt Fischer von Erlach war zunächst über die Disposition unschlüssig. Er wollte den Schloßbau ganz zurückschieben als Krönung des Hügels, der dann später als Abschluß des Parks 1775 die durchsichtig-leichte Gloriette erhielt. Wie der Belvederegarten wäre auch dies eine Anlage geworden, die grade im Gegensatz zu Versailles für den Park nicht die Perspektive unendlicher Ferne erstrebt, sondern ähnlich wie die Anlage der Villa Aldobrandini den Garten in italienischer Art als Vorraum auffaßt, dessen Tektonik langsam anschwellend im Gebäude kulminiert. Versailles dagegen sonderte die Stadtseite des Palais mit der Cour d'honneur von der Gartenseite, der Garten senkt sich und klingt in die Landschaft aus. Auch für Schönbrunn wird in einem zweiten Projekt eine ähnliche Anordnung gewählt und erst damit setzt sich gegenüber italienischer Tradition die repräsentative französische Gesinnung durch. Gegen die Stadt öffnet sich ein Ehrenhof. Auf der Gartenseite des Schlosses entwickelt sich das Parterre in breiter Achse, gefaßt von großen Bosketts rechts und links, die mit Fontänenrondells und Diagonalwegen den Blick gegen den Mitteltrakt des Schlosses ausnutzen. Die Mittelachse wird am Fuß des Hügels durch eine Kaskadenanlage aufgefangen, die erst in den siebziger Jahren gleichzeitig mit der krönenden Gloriette ausgeführt wurde. Wie in Versailles wirkt jetzt die Ferne bestimmend für den Park, doch ist sie nicht Ebene, sondern italienische Kulisse.



Schloß Belvedere in Wien
(Kleiner um 1730)

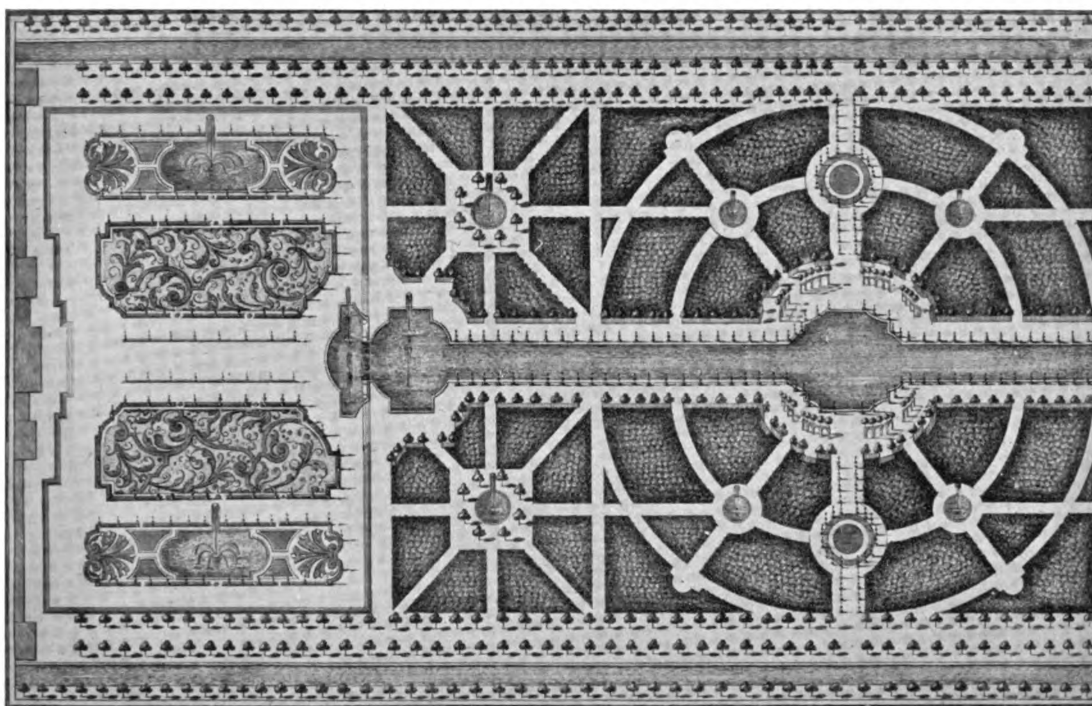
Unendlich mannigfaltig, ohne die strenge Logik der historischen Entwicklung wie in Italien und in Frankreich, zunächst den Einflüssen dieser Länder und ihrer Architekten willig hingegeben, erscheinen Schloßbau und Park in Deutschland. Oftmals entsteht die erste Idee einer Gartenanlage auf einer der vielfachen Bildungsreisen deutscher Fürsten nach Italien, wie sie damals in Mode kamen. Der Fürst brachte sich den italienischen Architekten mit, der dann versuchte, die barocke Modellierung italienischer Parkanlagen auf geeignetem Gelände in der Nähe der alten Residenz meist zugleich mit einem neuen Schloßbau auszuführen.

Die ersten Projekte für *Wilhelmshöhe* bei Cassel reichen noch in das 17. Jahrhundert zurück, denn schon 1698 äußerte sich Leibniz in einem Brief an den Physiker Papin über das Kaskadenprojekt und zweifelte nicht, daß man die Gärten



Schloß Nymphenburg bei München
(Disel um 1715)

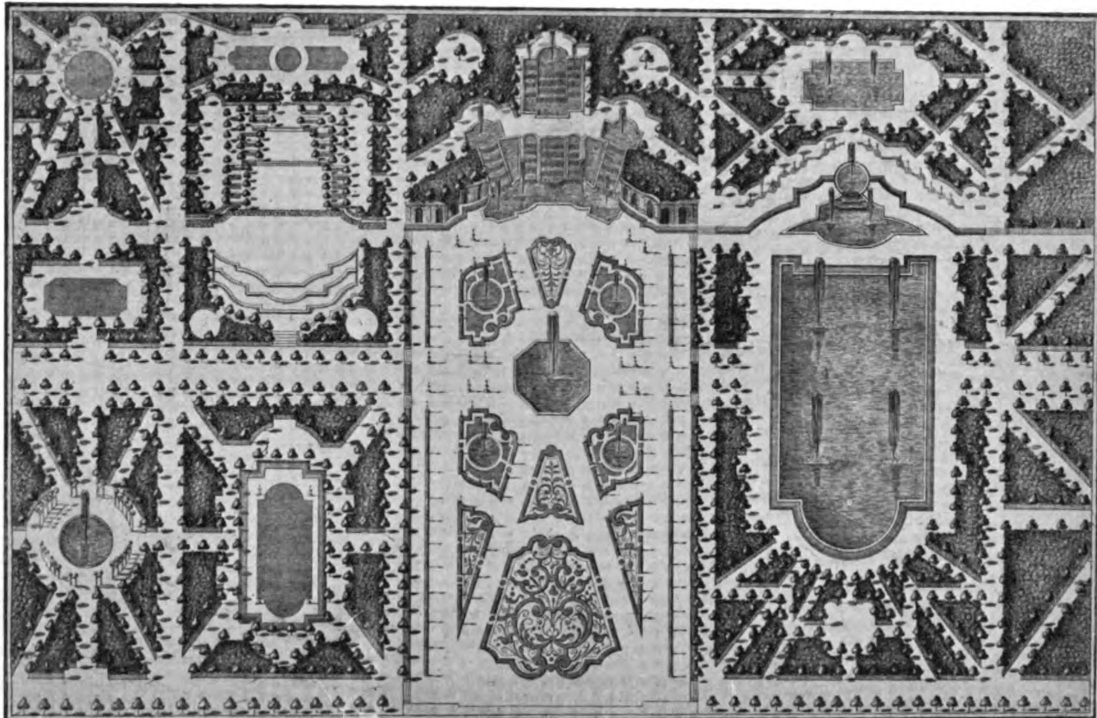
kluge Berechnung optischer Maßstabsverhältnisse ist: diese kleinen Bauten in ihrer lockeren Stellung sind die Vorbereitung der großen Gruppe, aus deren Staffelung wieder der Hauptbau beherrschend hervorragt. Das rückliegende Parterre erhielt im Verlaufe der Zeit seinen reichen Skulpturenschmuck von den besten Münchner Bildhauern: Marchiori, Auliczek, Boos, Groff und Günther. Abschluß des ganzen Parterres durch die Kaskade, an der außer den Genannten die Ausländer Volpini und Dubut mitarbeiteten. Der weitläufige Park wurde seit 1804 von Skell zu einem englischen Garten umgewandelt. Verteilt in diesem Park einige kleine maisons de plaisance, von diesen die 1734–39 durch Cuvilliés erbaute Amalienburg zwar französisch in ihrer Anlage, in ihrer Ausstattung jedoch eines der glänzendsten Beispiele des süddeutschen Rokokos. Anders interpretiert *Schleißheim* bei München das französische Vorbild. Der Architekt des Schlosses war ein Italiener Zuccalli, für den Garten



Park des Schlosses Schleißheim bei München
(Disel um 1715)

zog man ebenfalls den Franzosen Girard zu Rat. — Disel, der in seinem Stichwerk »Erlustierende Augen-Weyde« die Pläne beider bayerischer Anlagen abbildet, gibt auch Musterentwürfe von kleineren Gartenanlagen, Wasserparterres, Gartentheatern, die den heutigen Gartenarchitekten interessieren werden. Sie sind in ihren Abmessungen ungemein sorgsam durchgearbeitet.

Viele deutsche Anlagen um 1700 können sich in der Großartigkeit ihrer Formgedanken durchaus mit Versailles messen. So *Ludwigsburg* bei Stuttgart, aufgeführt nach Beginn durch Nette 1704—1733 von Frisoni. Die Stadt liegt hier neben dem Schloß, die Zufahrt zum Schloßhof ist seitlich. Schloß, Garten und Park widersprechen in ihrer Folge der französischen Regel, nur so aber ließ sich die Wirkung des Geländes ausnutzen. Wo in Versailles die Stadt angelegt ist, findet sich hier ein Parterregarten. Er wird durch einen nachträglich aufgeführten Querbau abgeschlossen. In seinem



Entwürfe von Bosketts, Gartentheatern, Kaskaden und Teichen
(Disel um 1715)

Mitteltrakt führt eine Treppe nach unten gegen den Schloßhof, der sich mit symmetrischen Bauten nach der Tiefe zu staffelartig zusammenschiebt und durch das Hauptgebäude abgeschlossen wird. Auf der Rückseite fällt das Gelände – hier liegt in Versailles das flache Parterre – und ein großes Wasserbecken senkt sich in die Tiefe ein. Der Schloßbau erscheint von hier aus als prachtvolle Gruppenanlage. Mit neuem Anstieg des Geländes folgt der Park, in der Perspektivenachse des Schlosses von einer breiten Allee aufgepflügt, die als Abschluß das 1718 von Frisoni erbaute Favoriteschlößchen zeigt. Italienische Modellierung, französische Raumfolge und Landschaftswirkung sind auf das heiterste zusammengestimmt.

Preußen bleibt zunächst zurück. Dafür ist nicht nur die Gesinnung des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. verantwortlich zu machen. Preußische Gesinnung ist ganz allgemein kritisch und sperrt sich gegen das lockende Spiel der schönen Form,

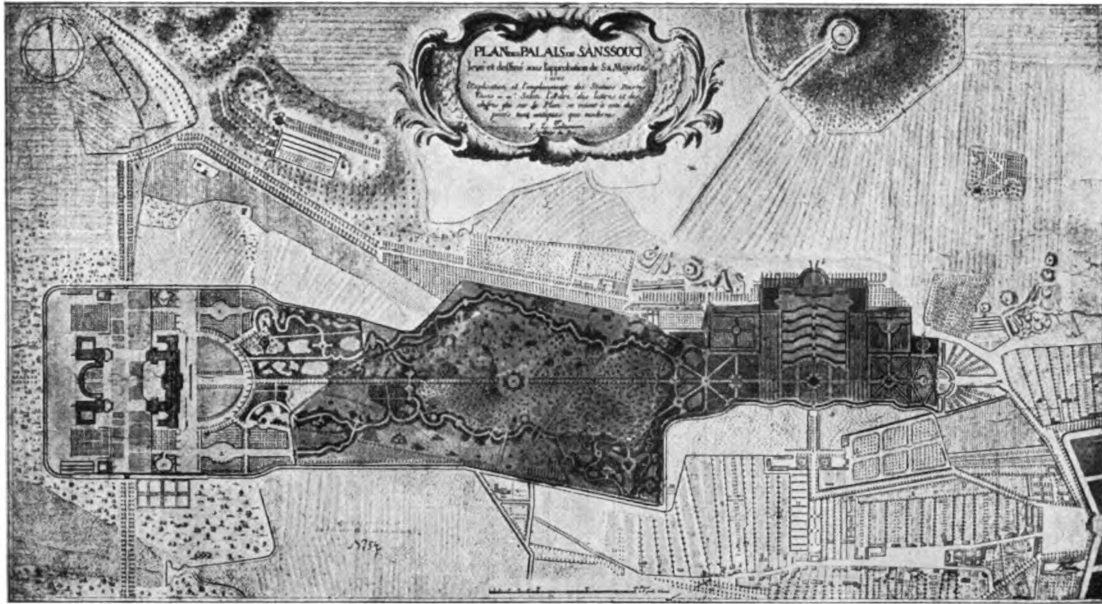


Schloß Ludwigsburg bei Stuttgart
(Frisoni-Corvinus um 1720)

gegen schwunghafte Deklamation, wie sie nun einmal mit den Äußerungen des Barockstils untrennbar verbunden sind. Zu gleicher Zeit in den dreißiger Jahren entstanden der Ovalsalon des Hôtel de Soubise in Paris, der Spiegelsaal des Schlößchens Amalienburg im Nymphenburger Park, das Arbeitszimmer Friedrichs, des Kronprinzen von Preußen, in Rheinsberg. Bis in ihre letzten Dekorationen und Linien sind sie charakteristisch für französische, süddeutsche und preußische Kulturgesinnung, – ich wüßte kein Beispiel, wo diese immanenten Gegensätze des 18. Jahrhunderts sich deutlicher ausprägten. Auch *Rheinsberg* ist unter Benutzung älterer Baulichkeiten 1734 von Knobelsdorf als Triklinienanlage ausgebaut worden, wobei die vierte Seite gegen den See durch eine offene Säulenstellung abgeschlossen wurde. Die Entwicklung dieses Motivs führt zurück nach Italien, dort hatte die Villenbaukunst die lichte Säulenhalle liebgewonnen; ebenso hatte aber auch das Grand Trianon von Versailles bei dreiflügeliger Anlage den Mittelbau in eine offene Säulenhalle umgewandelt. Doch erst in Rheinsberg gewinnt das Motiv seine poetische Haltung: der Blick über den See, jenseits gegen die bewaldeten Höhen mit der Schneise und dem Obelisken, zeigt, daß als Reaktion auf die Strenge in allem Preußischen immer auch das Romantische mitklingt. Der romantische Garten ist aus der Sehnsucht anscheinend nüchterner, ihr Innerstes scheu bergender Menschen geboren. Entsteht doch auch die romantische Malerei nicht am Rhein, sondern in der Mark und in Pommern.

Aus der klugen Liebe Friedrichs des Großen zur französischen Kultur erwuchs *Sanssouci* bei Potsdam, das 1745–47 Knobelsdorf als maison de plaisance baute, mit der allerdings noch Motive des italienischen Barocks, Hermen und Terrassenanlage, nicht grade glücklich vereinigt wurden. Vergeblich hatte Knobelsdorf den König auf das schlechte Verhältnis dieser Terrassen zum eingeschossigen Schloß, das nicht einmal ein Kelleruntergeschoß hat, aufmerksam gemacht. Beim Hinaufschreiten steigt und fällt der Schloßbau fortwährend für den Blick, die geniale Idee Lenôtres für den Versailler Garten ist hier vollkommen übersehen worden. Zu Füßen der Terrassenanlage, die mit der Zucht von Orangenbäumen praktischen Zwecken dient, breitet sich eine regelmäßige Parterreanlage mit radialen Ausstrahlungen und Bosketts. Auf der Rückseite des hochgelegenen Schlößchens wird das Motiv der Kolonnade von Rheinsberg wiederholt. Zwei Viertelkreisbogen schwingen sich vor, ein stimmungsvoller Ausblick in der Mitte geht über das Tal auf lieblich bewaldete Höhen – und dies ist etwas ganz anderes als die souveränen Perspektiven des französischen Parks.

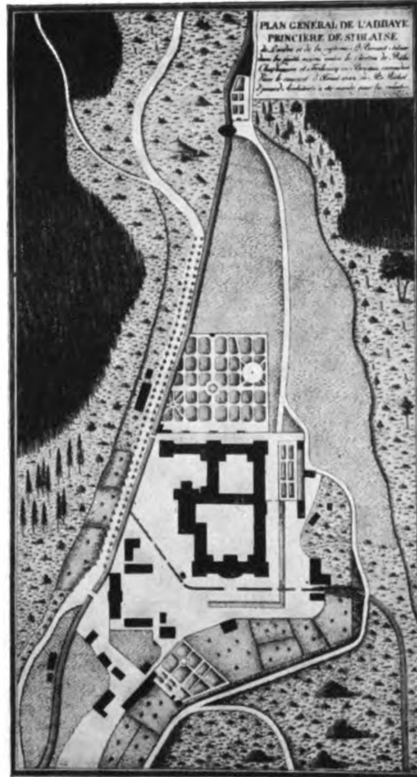
Der französische Einfluß wird stärker in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts und vereint sich in Norddeutschland mit Anregungen englischer und holländischer Baukunst. So ist das Schlößchen *Wilhelmsthal* bei Cassel, gegen 1760 von einem der Du Rys erbaut, in der Außengliederung und der inneren Einrichtung durchaus französierend und ganz wesentlich von dem üppigen Wuchern des süddeutschen Rokokos unterschieden. Die Triklinienanlage dagegen mit besonderen Bauten zu Seiten der Cour d'honneur rechts und links, die mit dem Hauptgebäude im Grunde des Hofs nur durch eingeschossige Gänge in Viertelkreisbogen verbunden sind, ist englisch, letzten Endes palladianisch. Der seit 1715 erscheinende Vitruvius Britannicus propagierte diesen Stil zu einer Zeit, als das übrige Westeuropa die Entwicklung zum Rokoko vollzog. Diesen Anregungen folgend zeigt die Gartenfront von Wilhelmsthal jene charakteristische Staffelung der Silhouette, die man ebenso bei den Villenbauten und Kirchenfassaden Palladios findet. Das Benediktinerkloster *Sankt Blasien* im Schwarzwald ist nach dem Brand 1768 durch den Franzosen



Neues Palais und Sanssouci bei Potsdam

Dixnard in klassizierendem Geschmack neu aufgebaut worden und damals sind auch die Gartenanlagen entstanden. Ein Vergleich der alten und neuen Anlage läßt sehr klar erkennen, welche Ansprüche man damals an eine gute Gartenanlage stellte.

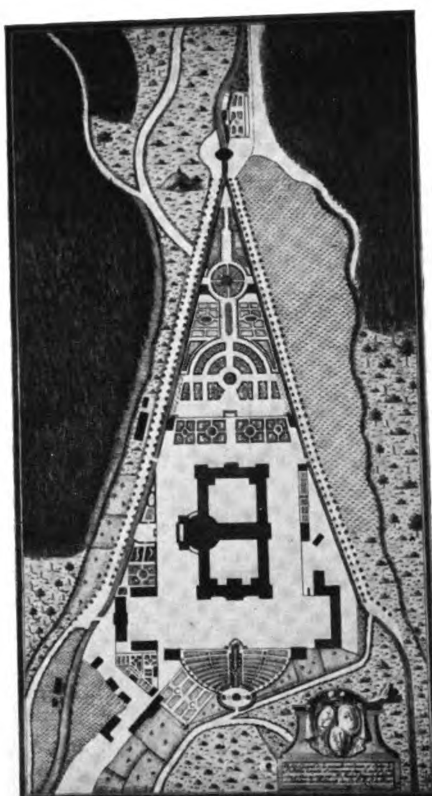
Holländisch-englische Einflüsse wirken auf die Barockbaukunst Norddeutschlands, sie machen sich auch bei Schloßbauten und Gartenanlagen bemerkbar. So das schon 1755 geplante, erst 1763—67 ausgeführte *Neue Palais* bei Potsdam: eine Triklinienanlage aus rotem Backstein mit Hausteingliederungen, bereichert an beiden Seiten durch kleinere offene Höfe. Die Raumwirkung der Triklinienanlage wird aufgefangen durch die Halbkreisanlage der Comuns, deren Säulenwald, reiche Gruppierung und Silhouette fast theaterhaft wirken: mit den Gedanken Palladios haben sich die perspektivischen Phantasien der Bibbiena vereint. Vor der graden Front gegen den Park zu liegt das große Halbkreis-Parterre in französischer Art. Der reife Klassizismus legt in den antikischen Säulenhallen des benachbarten *Marmorpalais*, das 1787 noch Gontard begonnen, später Langhans beendet hat, sein strenges Bekenntnis ab.



Sankt Blasien
(vor 1768)

In diesen wenigen Jahren von 1760 bis 1790 hat sich der Garten völlig verwandelt. Er steht nun in größtem Gegensatz zur strengen Tektonik und klaren Flächigkeit der Baukunst und geht auf Lockerung und malerische Wirkungen aus, die von der klassizistischen Baukunst in Reaktion gegen den Barock mit Entschiedenheit abgelehnt werden. Wie erklärt sich dies eigentümliche Phänomen innerlicher Gegensätze?

Die Baukunst des Klassizismus läßt sich als entschiedene Reaktion gegen eine Entwicklung auffassen, die seit der italienischen Renaissance konsequent ihre Probleme weitergebildet hatte und im Barock zu höchster Steigerung, ja zur Übersteigerung der räumlichen und plastischen Kompositionsmittel gelangt war. Jetzt greift man zurück und knüpft wieder an die Bauten des Palladio, an die Formen der Antike an. Doch noch ein andrer Stil der Vergangenheit wird beobachtet und



Sankt Blasien
(nach 1768)

verwendet: die Gotik. Gegen 1770 tauchen allenthalben gotische Formen auf, besonders in England, wo sie bis in die Möbelkunst vordringen, ein wenig herb und trocken, durchaus mit Tropfen klassizistischen Bluts. Goethes Aufsatz »Von deutscher Baukunst« ist 1773 geschrieben. Früher schon sind theoretische Äußerungen in Frankreich nachweisbar, wo zahlreiche Kirchenrestaurationen, unter anderem die Neuerbauung der Kathedrale von Orléans seit 1601, die besondere Förderung solcher Arbeiten durch Louis XV den Sinn für den gotischen Stil lebendig erhalten hatten.

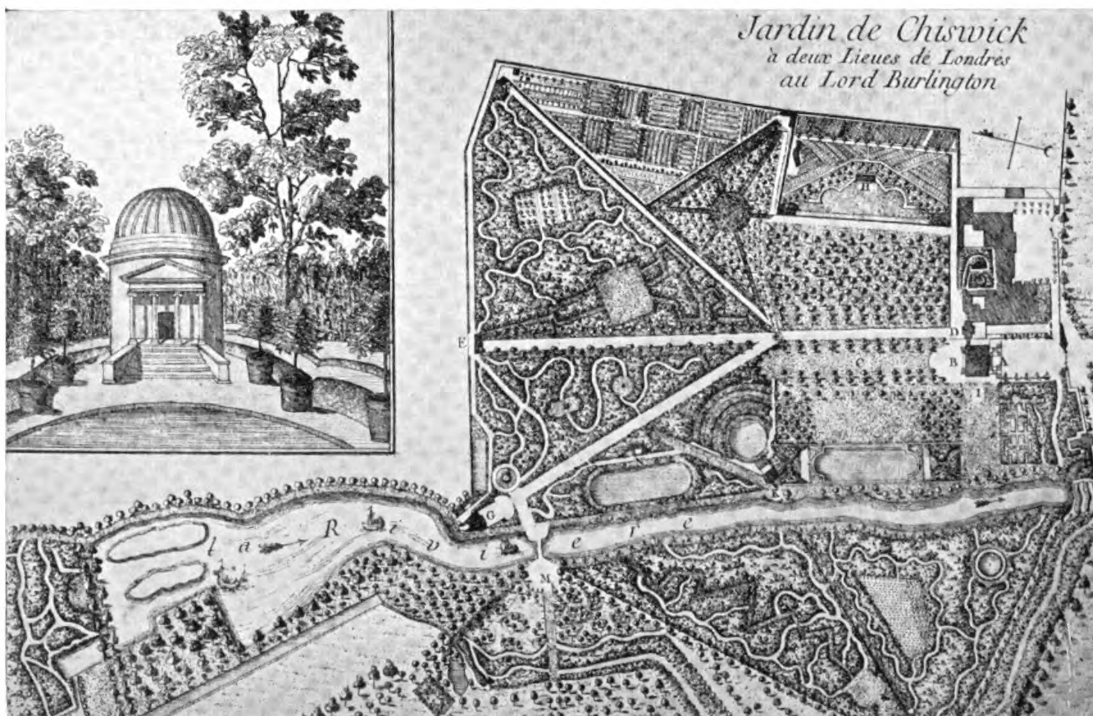
So könnte man zunächst antworten, daß auch im Garten mittelalterliche Auffassung nachwirkt. Nur werden die Vorbilder des Mittelalters nicht durch die anschauliche Form vermittelt, sondern durch die mittelalterliche Literatur und deren romantisch moderne Ausdeutung besonders in der neueren englischen Literatur:

sie wünscht statt des strengen Formgartens den gelösten Naturgarten. Eingehend hat Marie Luise Gothein (1914) die literarischen Quellen des neuen Gartenstils nachgewiesen. Schon um die Wende zum 18. Jahrhundert ließ Shaftesbury sich in einem optimistischen Theismus zur Vergötterung der unberührten Natur führen, 1712 verfaßte Addison im Spectator einen Essay über die Wirkung der freien Natur auf die Imagination. Pope sprach schließlich offen aus, daß alle Kunst Nachahmung und Studium der Natur ist. Die Einwirkung des englischen Naturgartens auf den französischen Garten, die Theorien eines Laugier wurden schon erwähnt. Auch der religiösen Naturbetrachtungen des Hamburgers Brockes darf hier gedacht werden, dessen Irdisches Vergnügen in Gott 1738 erschien und Gedanken englischer Dichter in ein ungefüges Barock-Deutsch überträgt:

> Von allen Schmuck der gantzen Erde, Gras, Kräutern, Blumen, Baum und Früchten,
> sind Gärten recht der Inbegriff. Hier läßt sich die Natur, wie schön,
> sie, so in ihrer eigenen Pracht, als mit der Kunst verschwistert, sehn.
> Genießen wir sie, Gott zum Preise, so handeln wir nach unsren Pflichten.

Man darf den Wert dieser literarisch philosophischen Betrachtungen nicht überschätzen. Beeinflussung zwischen Literatur und Kunst findet stets erst dann statt, wenn jede für sich selbständige Grundlagen einer neuen Entwicklung geschaffen hat. Man könnte darauf hinweisen, wie stark schon bei Shakespeare Naturromantik spürbar ist, und doch hat dieses Empfinden den Gartenstil der Shakespeare-Zeit nicht verändert. Ebensowenig ließen sich die Gartenarchitekten durch Miltons Paradise lost (1667) beeinflussen. Es ist daher notwendig, für alle Wandlung in der Kunst anschauliche Anregungen in der vorhergehenden Kunstentwicklung zu suchen, – so auch für die neue Gartenkunst.

Ich wies darauf hin, daß die Malereien der Poussin und Lorain zwar nicht die Anregung für die Perspektiven des französischen Gartens gaben, doch ihre Kunst sich aus gleicher geistiger Gesamthaltung erklärt, wie die Kompositionen Lenôtres. Diese Landschaftsmalerei – ein deutliches Symptom des Naturgefühls, das sich



Park von Chiswick bei London
(Fouquier)

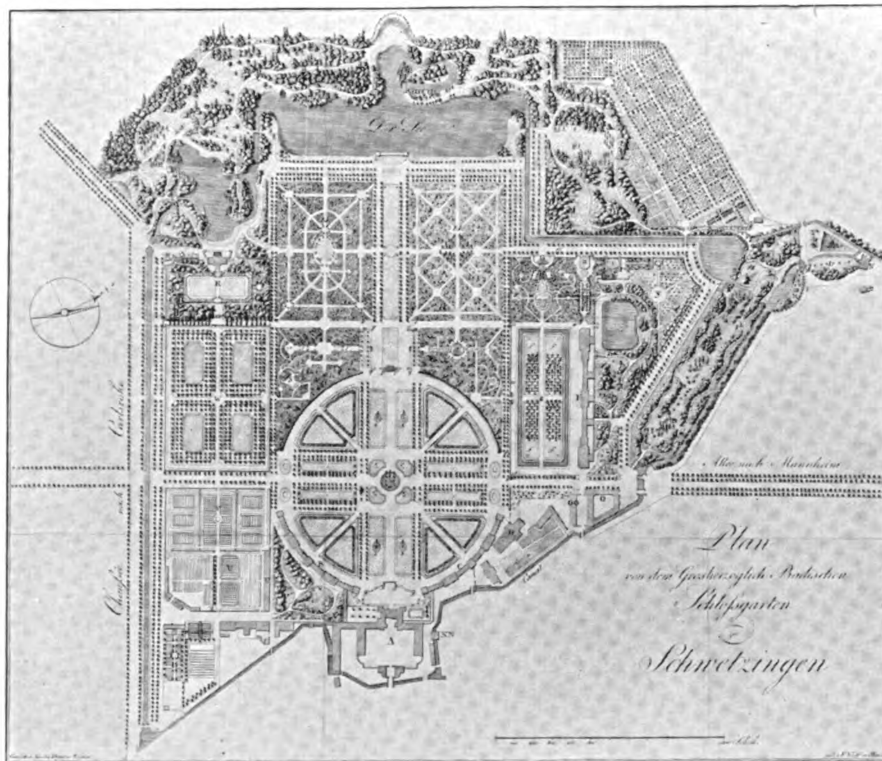
schließlich auch in der Umwandlung der Parkanlagen zu erkennen gibt — war nun während des ganzen 17. Jahrhunderts weiter entwickelt worden. Wichtig ist die Einstellung der holländischen Romantiker, die grade die freie und reiche Natur nach Italien zieht, der Everdingen, Berchem, Does. Dann setzen bald nach 1700 mit erneuter Intensität wieder die Franzosen ein. Die Gemälde eines Watteau, seine Einschiffung zur Insel Cythere, sind für das Werden des Landschaftsgartens ebenso sichere Anzeichen wie poetisch-philosophische Darlegungen.

Keineswegs war zudem der Barockgarten von der freien Natur so abgesondert wie der Renaissancegarten. Die italienischen Barockgärten liebten den Blick in die Ferne und genossen die Aussicht, die oft von ungemeiner Schönheit die Lage des Gartens bestimmte. Dazu kam, daß südlicher Baumwuchs rasch üppig wird. In entlegeneren Teilen des Gartens wurde diese Auflösung der Form in die ungebun-

dene Natur niemals als nachteilig empfunden. Gewiß boten italienische Gärten zur Zeit ihrer Entstehung einen anderen Anblick als heut, — man tut gut, alte Stiche als Korrektur zu nehmen. Aber diese alten Stiche wieder dürfen keinesfalls als exakte Wertmesser der Wirkung aufgefaßt werden: sie sollen den Plan der Anlage deutlich machen, nicht den Eindruck. Auch Architekturdarstellungen dieser Zeit sind schematische Darstellungen architektonischer Kompositionen, erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnen sie auf den Eindruck hin zu arbeiten. Ebenso ließ der französische Garten die Aussicht in die freie Natur gelten, die fernen Perspektiven in die Landschaft hat Lenôtre für seine Gartenanlagen genutzt. So bereitet sich der romantische Naturgarten langsam vor. Es bedurfte nur eines neuen Willens, um ihm zum Sieg zu verhelfen.

Wie in Frankreich beobachtet man eine Lockerung des strengen Formgartens zunächst in kleinen Kompartimenten anfangs unter Bewahrung der großen tektonischen Gesamtkomposition, dann durchwuchert und überwuchert mehr und mehr die freie landschaftlich-malerische Anlage die alte Tektonik. Dieser Prozeß ist schon weit im Garten des Lord Burlington *Chiswick* bei London gegen 1730 vorgeschritten. In Deutschland zeigt den Übergangsstil der *Park von Neuwaldeck*, den ich als Kontrast zu der nur ein halbes Jahrhundert älteren Anlage von Wilhelmshöhe bringe. Der aus England heimgekehrte Skell hat seit 1784 den *Schwetzinger Schloßgarten* mit einer Landschaftsanlage ummantelt unter Aufführung aller jener Baulichkeiten, die romantische Stimmung anzuregen versprachen. Ähnlich geschah es in *Wilhelmshöhe*, *Sanssouci*. Neuanlagen romantischer Landschaftsgärten sind *Wörlitz* bei Dessau 1769, der Weimarer Park im Illtal, der englische Garten in München. In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstand die berühmte Schöpfung des Fürsten Pückler-Muskau im Neissetal.

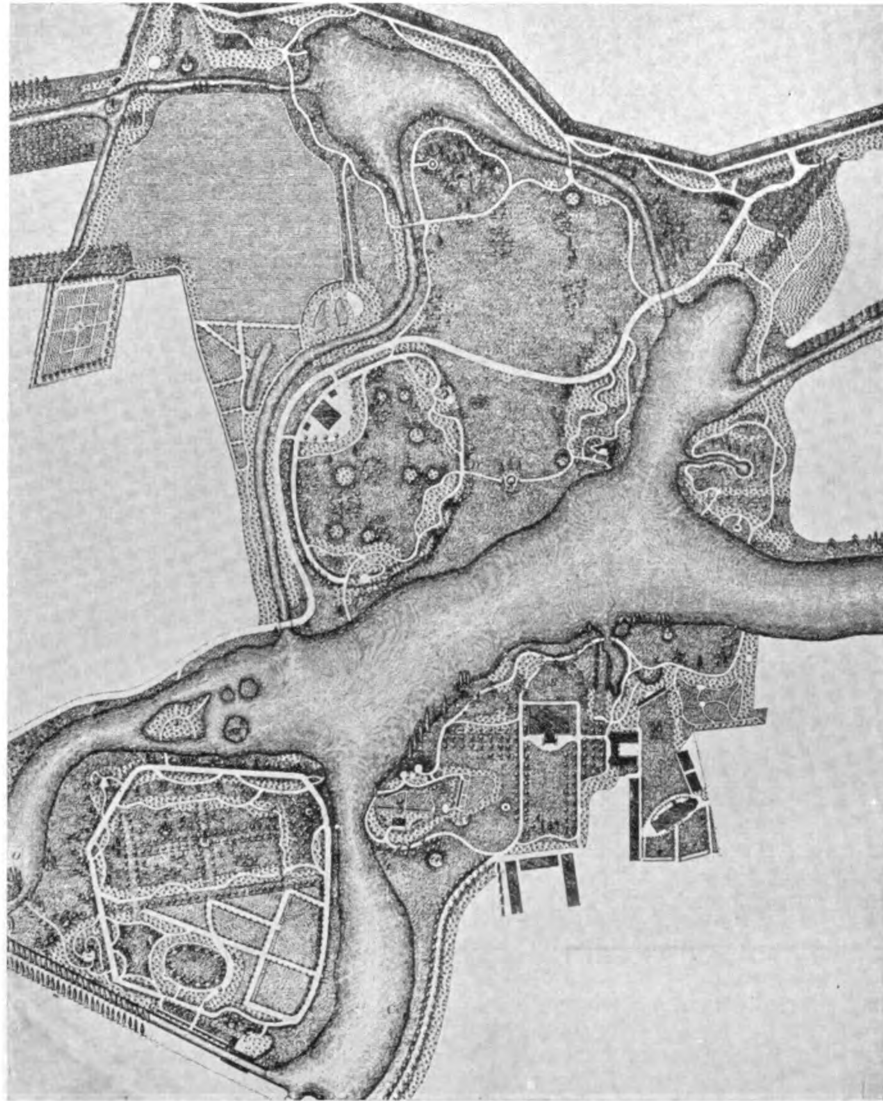
Die einzelnen »appartements« des hochbarocken Gartens waren gesellschaftlich bestimmt. Jetzt sollen sie entsprechend der empfindsam-literarischen Richtung des Zeitalters dem Gemüt Anregungen geben, Stimmungen wecken. Hatte doch auch



Schloß Schwetzingen bei Mannheim
(Zeyher und Rieger 1826)

Sulzer 1771 in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« von der Landschaft verlangt, sie müsse durch ihre Staffage rühren und erheben. So entstehen die Tempelchen, gewidmet der Freundschaft und der Liebe, die antiken und mittelalterlichen Ruinen, die Löwenburg im Wilhelmshöher Park als Nachbildung eines mittelalterlichen Ritterschlosses, die Büßerzellen und Eremitagen, wie sie im Garten des Schlößchens Favorite bei Baden-Baden erhalten sind, chinesische Glockenhäuschen und Aeolustürme.

Der überreich ausstaffierte Park von Hohenheim bei Stuttgart enthielt antikische und gotische Requisiten einer ganzen Dichtergeneration und stellte nach Absicht seines Schöpfers eine Ansiedlung in den Trümmern einer verfallenen antiken Stadt dar. Doch kritisierte ihn schon Goethe 1797 auf seiner Schweizer Reise. ».. eine



Park von Wörlitz
(Rhode)

merkwürdige Erscheinung. Der ganze Garten ist mit kleinen und größeren Gebäuden übersät, die mehr oder weniger teils einen engen, teils einen Repräsentationsgeist verraten. Die wenigsten von diesen Gebäuden sind auch nur für den kürzesten Aufenthalt angenehm oder brauchbar.... Bei diesen vielen kleinen Partien ist merkwürdig, daß fast keine darunter ist, die nicht ein jeder wohlhabende Partikulier ebensogut und besser besitzen könnte. Nur machen viele kleine Dinge zusammen leider kein großes. Der Wassermangel, dem man durch gepflasterte schmale Bachbetten und durch kleine Bassins und Teiche hat abhelfen wollen, gibt dem Ganzen ein kümmerliches Aussehen, besonders da auch die Pappeln nur ärmlich dastehen«. — Goethe selbst hatte eine tiefere Auffassung: »Das Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit«. Gleich darauf zwar meint er: »Klassisch ist das Gesunde, Romantisch das Kranke«.

Unbestreitbar wirken die Landschaftsgärten mehr auf Herz und Gemüt, da wir an eine Korrespondenz unseres Gefühlslebens mit der umgebenden Natur gewöhnt sind. Wurde aber der Renaissance-Garten ein Stück entfremdeter Natur genannt, so scheint der romantische Garten ein Stück sentimentalistisch übersteigerter und dadurch schließlich unechter Natur. Der geformte Garten, an dessen Entwicklung der Barock gearbeitet hatte, setzte architektonische Gesinnung und Vorstellungskraft voraus. Gab man diese auf, so wurde der Vorteil des Landschaftsgartens erkauft mit einer Zerspaltung innerhalb des künstlerischen Gestaltens. Denn immer noch blieb trotz aller Lockerung das Haus eine architektonische Schöpfung, der benachbarte Garten aber verleugnete diese Baugesinnung, war ganz Naturgefühl und lehnte jede architektonische Verbindung mit dem Bauwerk ab. Man stand im vollen Gegensatz zu den Anschauungen der italienischen Renaissance, zum Barock. Über kurz oder lang mußte sich gegen diesen »stillosen« Garten wieder eine formale Reaktion melden, — damit war die Verwirrung im 19. Jahrhundert vollkommen.

Diese jüngste Vergangenheit, der Bruch mit einer künstlerisch-logischen Entwicklung erklären unsere heutige Lage. Alle möglichen Formen vom Landschaftsgarten bis zum strengen Formgarten werden verwendet, zahllose Motive wirken durcheinander: Lauben, Grotten, Brunnenhöfe; Wiesen, Parterres, Terrassen, Teiche, Kaskaden; Alleen, Bosketts, Baumgruppen; Teppichbeete, Staudendickichte, kleinliche Gebirgspflanzungen — vieles ist künstelndes Spiel, wenig ist künstlerische Notwendigkeit. Unbeirrbar ist die Liebe zu den Blumen geblieben. Sie sind Symbole der Freude und Sehnsucht.

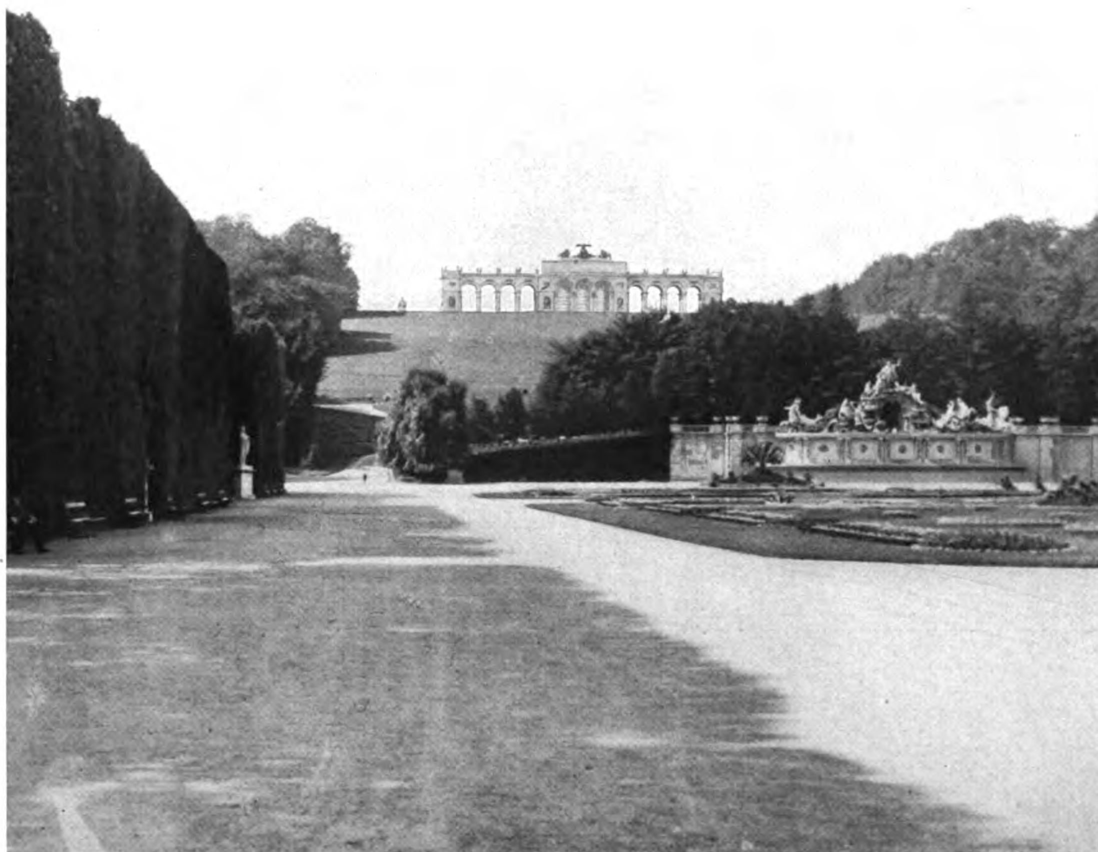




Wien / Belvedere



Schönbrunn



Schönbrunn



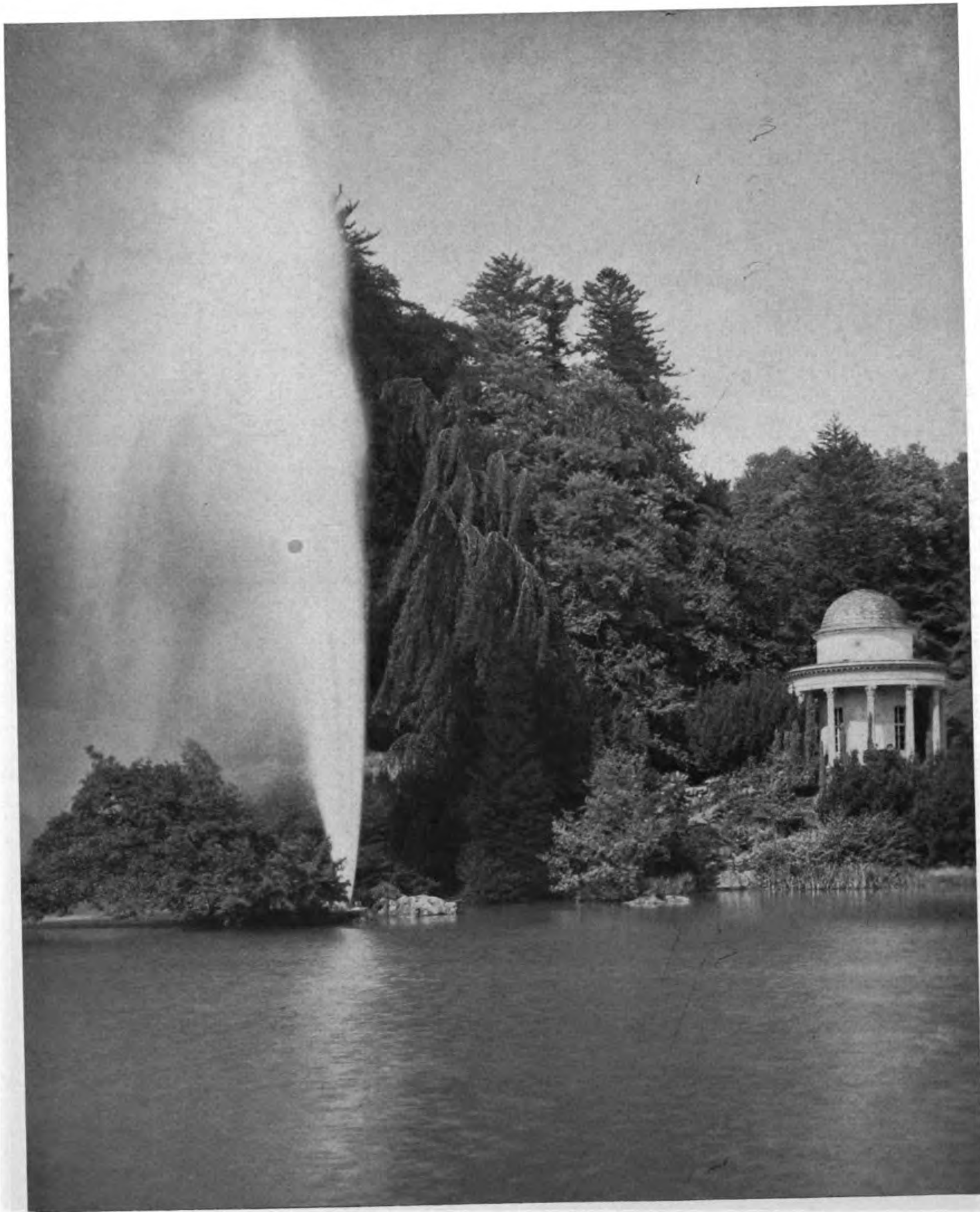
Schönbrunn



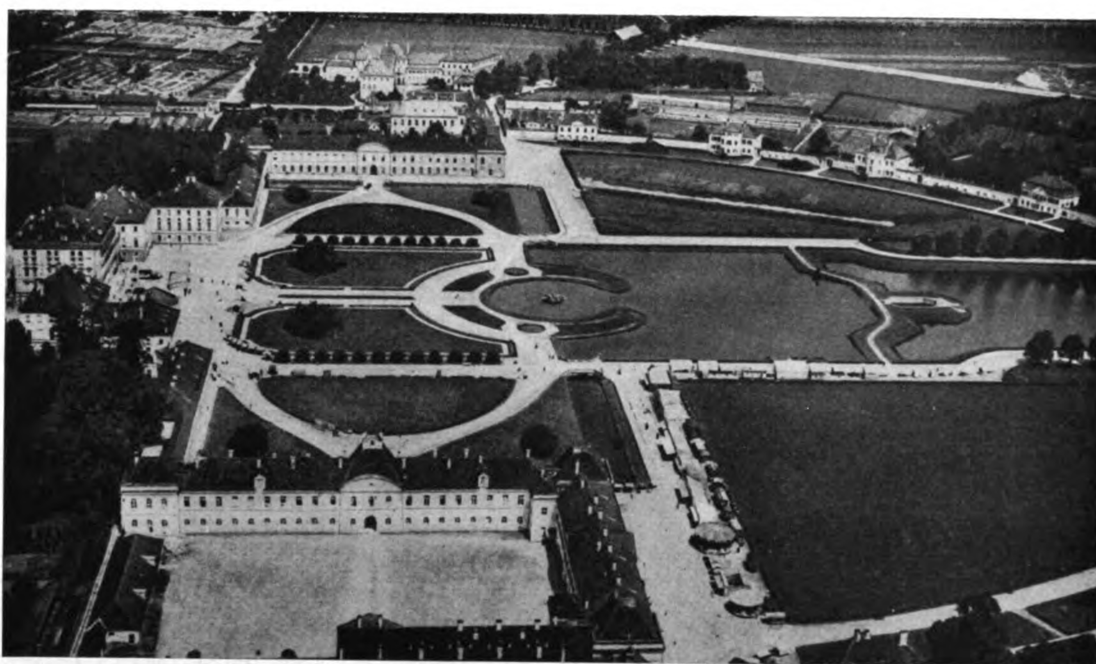
Krumau / Schloß Schwarzenberg



Wilhelmshöhe



Wilhelmshöhe

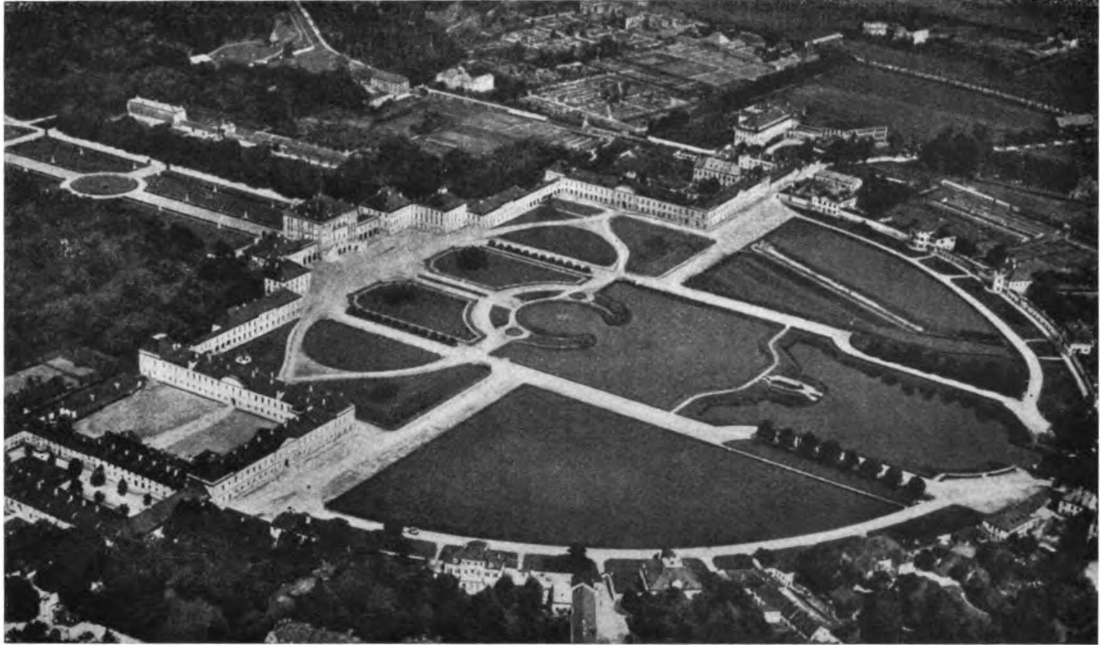


Nymphenburg





Nymphenburg



Nymphenburg





Nymphenburg



Rheinsberg



Rheinsberg



Schwetzingen



Potsdam / Sanssouci



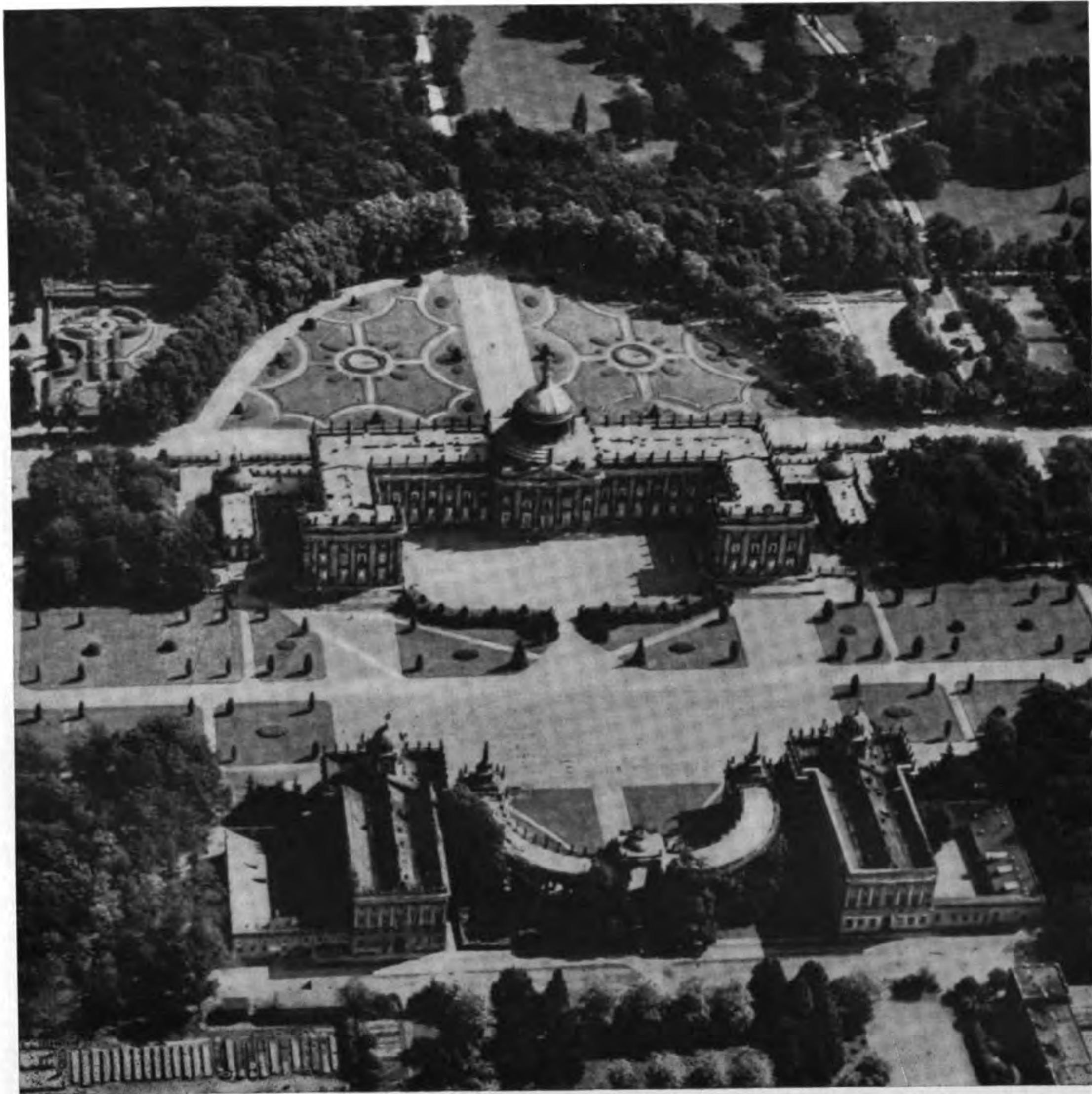
Potsdam / Sanssouci



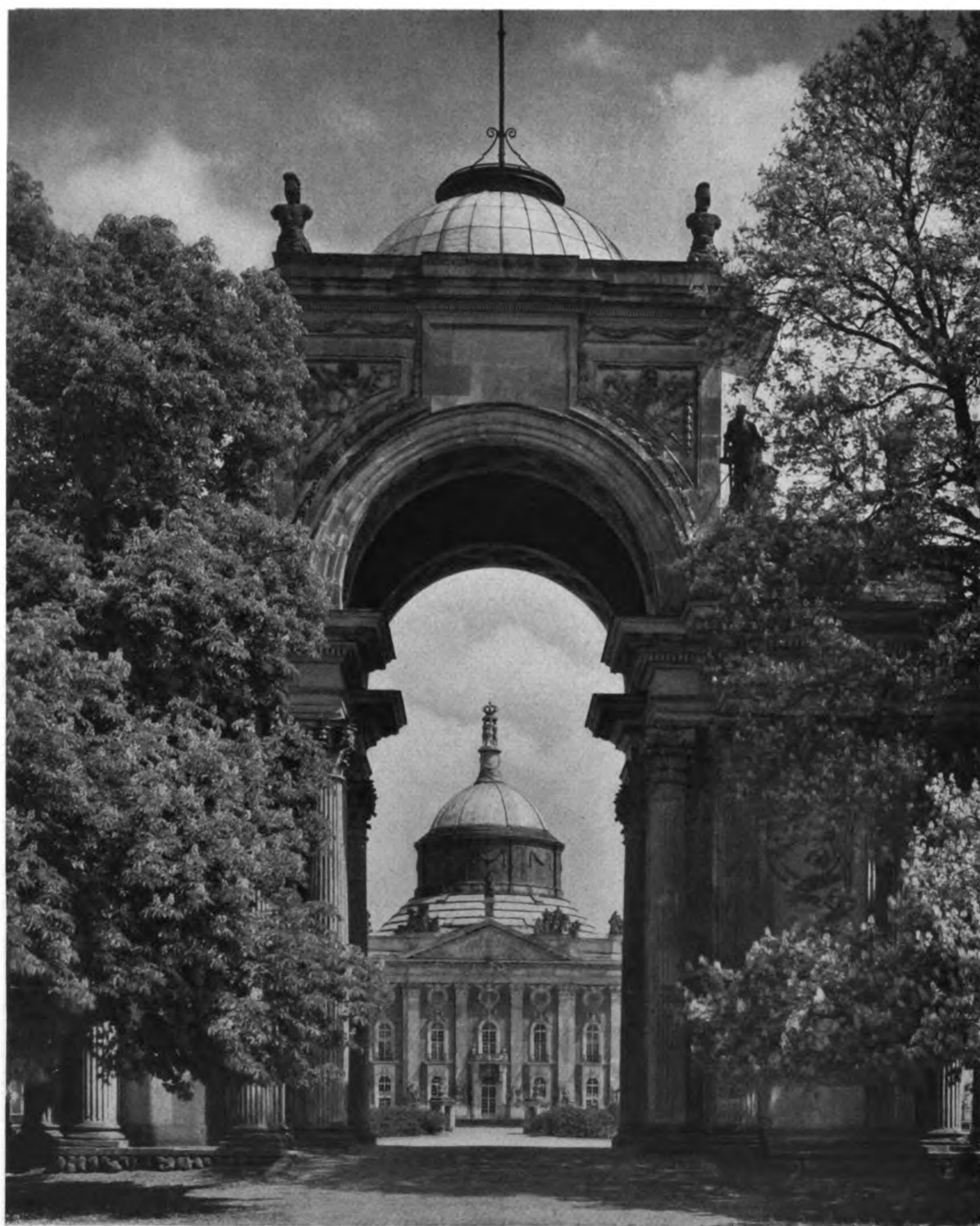
Potsdam / Sanssouci



Wilhelmsthal



Potsdam / Neues Palais



Potsdam / Neues Palais



Benrath



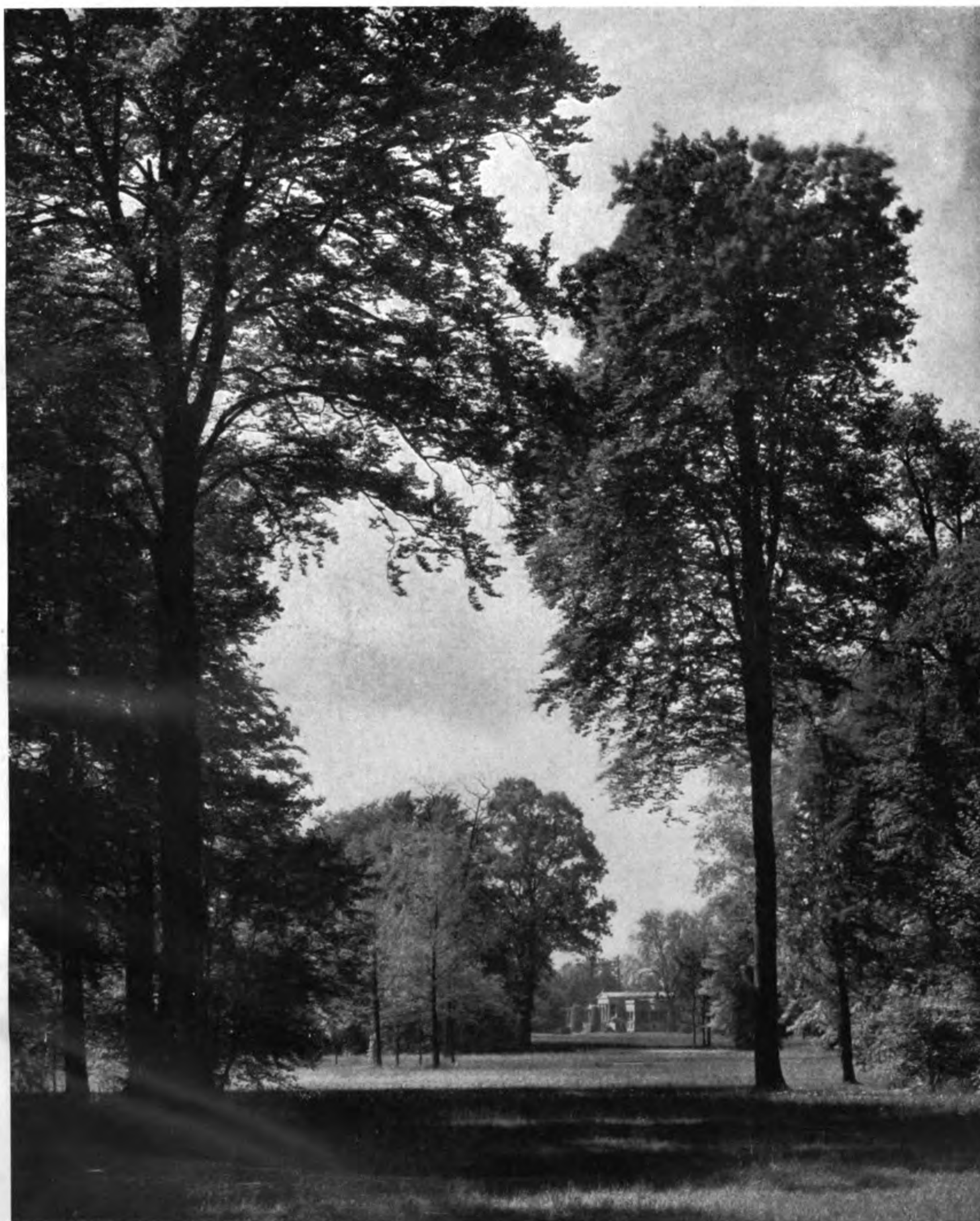
Weikersheim



Veitshöchheim



Potsdam / Marmorpalais



Potsdam / Park bei Sanssouci